

ΒΑΡΒΑΡΑ-ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

Η πρόσληψη του σοβιετικού θεάτρου στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου**ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ**

Το θέμα της παρούσας μελέτης είναι αποτέλεσμα ενός ιδιαίτερου ενδιαφέροντος για τη θεατρική παραγωγή των σοβιετικών σκηνοθετών, που προέκυψε κατά την παρακολούθηση των σχετικών προπτυχιακών μαθημάτων στο Τμήμα Θεάτρου. Πιο συγκεκριμένα, και δεδομένου ότι το φάσμα έκτασης του σοβιετικού θεάτρου και της σχετικής βιβλιογραφίας είναι ευρύ, η μελέτη αποτελεί μια προσπάθεια καταγραφής και κατανόησης της υποδοχής του από τον ελληνικό Τύπο κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Η συγκεκριμένη ιστορική περίοδος προσφέρει στον ερευνητή μια ευκαιρία προσέγγισης των ιδιαίτερων συνθηκών μέσα στις οποίες γεννήθηκε το σοβιετικό θέατρο, η εδραίωση του οποίου συμπίπτει με την κρίση στο δυτικό δράμα και τη σταδιακή ανάδυση του σκηνοθέτη στην Ελλάδα.¹

Προκειμένου να μελετηθούν με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια οι πρωτογενείς ιστορικές πηγές που αποτελούν το βασικό θέμα της μελέτης, το υλικό τους ταξινομήθηκε σε δύο μέρη και σε τέσσερις ενότητες. Στο πρώτο μέρος εξετάζονται άρθρα από τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της εποχής, στα οποία παρακολουθούνται οι αρχικές αντιδράσεις της ελληνικής διανόησης στις σοβιετικές παραστάσεις. Στο δεύτερο μέρος επιχειρείται η μελέτη των ιδιαίτερων και πρωτοποριακών χαρακτηριστικών των σοβιετικών παραστάσεων, όπως καταγράφηκαν στον ελληνικό Τύπο. Με αυτόν τον τρόπο καθίσταται δυνατή η εξαγωγή πορισμάτων γύρω από την όποια επιρροή άσκησε η σοβιετική θεατρική παραγωγή στην εγχώρια θεατρική πραγματικότητα.

Η μελέτη αυτή στηρίζεται, σε μεγάλο βαθμό, σε πρωτότυπο υλικό που αποδελτιώθηκε από τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της εποχής του Μεσοπολέμου. Η πλειοψηφία των συγκεκριμένων τεκμηρίων αναζητήθηκε κυρίως στο Αρχείο της Βιβλιοθήκης της Βουλής και στις Ψηφιοποιημένες Συλλογές του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (ΕΛΙΑ). Θα ήθελα, λοιπόν, να ευχαριστήσω θερμά τους υπεύθυνους και το προσωπικό για την άμεση εξυπηρέτηση και τις διευκολύνσεις που μου παρείχαν κατά τη διάρκεια της έρευνας.

¹ Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 37-38.

ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΑΝΤΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η επιφυλακτικότητα στον αθηναϊκό ημερήσιο Τύπο

Οι κοινωνικές προεκτάσεις που επέφερε η Επανάσταση του 1917 δεν άργησαν να γίνουν εμφανείς στο θέατρο και σε όλο το φάσμα των τεχνών του σοβιετικού κράτους. Το νέο πολιτικό καθεστώς στη Ρωσία προβαίνει σε μεθοδευμένες απόπειρες, ώστε να κατευθύνει και να καθοδηγήσει τη λαϊκή συνείδηση μακριά από οτιδήποτε θύμιζε την παλιά τσαρική διάταξη της κοινωνίας, την κεφαλαιοκρατία ή τη θρησκευτική παράδοση.² Η πλειοψηφία των προσπαθειών αυτών φαίνεται πως χαρακτηριζόταν, τουλάχιστον κατά την πρώτη τετραετία του σοβιετικού καθεστώτος (1917-1921), που είναι γνωστή και ως περίοδος του ηρωικού κομμουνισμού, από σημαντικές ελλείψεις σε ζητήματα οργάνωσης και συντονισμού.³ Οι παραπάνω εξελίξεις δεν πέρασαν απαρατήρητες από την ελληνική διανόηση στα μέσα της δεκαετίας του 1920. Η μεταβολή της πολιτικής κατάστασης στη Ρωσία μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση γίνεται δεκτή με την αναμενόμενη περιέργεια, αλλά και με σκωπτική διάθεση από μερίδα του Τύπου. Το ζήτημα που φαίνεται να απασχολεί περισσότερο τον ελληνικό Τύπο αφορά την κρατική λογοκρισία και τον απόλυτο έλεγχο των δραματολογίων των νέων κρατικών θεάτρων στις μεγάλες ρωσικές πόλεις. Τα άρθρα που μελετήθηκαν επικεντρώνονται στο ζήτημα των παρεμβάσεων του νέου καθεστώτος στα θεατρικά κείμενα. Διαπιστώνεται, δηλαδή, η επιβολή πληθώρας τροποποιήσεων, ακόμα και σε κλασικά κείμενα, προκειμένου να συμβαδίζουν με τα νέα κοινωνικά ιδεώδη και διδάγματα που οφείλει να δέχεται το κοινό. Το συγκεκριμένο φαινόμενο σχολιάζεται με περιπαικτική διάθεση ως προς την τόλμη του εγχειρήματος, αλλά και ως προς το τελικό αποτέλεσμα.

Τον Οκτώβριο του 1926, δύομισι περίπου χρόνια από την ανάληψη της ηγεσίας της ΕΣΣΔ από τον Ιωσήφ Στάλιν, σε άρθρο της εφημερίδας *Αθηναϊκή* μεταξύ άλλων αναφέρονται τα εξής:

Νέαι αρκετά περίεργοι προσπάθειαι γίνονται πάλιν εις την Μόσχαν και εις την Πετρούπολιν, ή Λενινούπολιν –καθώς έχει μεταβαπτισθή η Ρωσική πρωτεύουσα– προς «εκκαθάρισιν» του θεάτρου, ίνα τούτο καταστή κατάλληλον διά την «εξυπηρέτησιν της επαναστάσεως».⁴

² Lewis H. Siegelbaum, *Soviet State and Society between Revolutions, 1918-1929*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, σ. 8-9.

³ Καμίλα Γκρέν, *Η Ρωσική Πρωτοπορία*, Υποδομή, Αθήνα 1987, σ. 282-283.

⁴ [Ανυπόγραφο], «Εις την Σοβιετικήν Ρωσίαν. Το θέατρον και η επανάστασις. Συνδυασμός του τερπνού μετά του ωφελίμου. Πόλεμος κατά του θρησκευτικού πνεύματος. Η κομμουνιστική προπαγάνδα. Τι έπαθε ο Λοέγκριν του Βάγγνερ», εφ. *Αθηναϊκή*, 6 Οκτωβρίου 1926.

Πράγματι, ο σχηματισμός του Υπουργείου Παιδείας (Λαϊκού Επιτροπάτου Εκπαίδευσης, Νάρκομπρος), στο οποίο προχώρησε η κυβέρνηση των μπολσεβίκων με την ανάληψη της εξουσίας στα 1917, προέβη στη διασκευή πληθώρας θεατρικών έργων, προκειμένου να προπαγανδίζουν την κομμουνιστική ιδεολογία στις μάζες. Επικεφαλής του απαιτητικού εγχειρήματος της πολιτιστικής αναδιαμόρφωσης του κράτους ορίστηκε ο Ανατόλι Λουνάτσάρσκι. Δεδομένου ότι, συγκριτικά με τη λογοτεχνία ή τη ζωγραφική, το θέατρο ανέκαθεν τύγχανε μεγαλύτερης απήχησης στις λαϊκές μάζες της Ρωσίας, το γεγονός ότι δόθηκε η μεγαλύτερη βαρύτητα σε αυτό δεν έμεινε ασχολίαστο στον ελληνικό Τύπο: «Η μουσική και το δράμα είναι εκ των ολίγων πραγμάτων εν Ρωσσία, τα οποία δεν έχουν καταστρέψει ακόμη οι μπολσεβίκοι».⁵ Ο ίδιος ο επίτροπος Λουνάτσάρσκι παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο άρθρο ως ένας φανατικός μπολσεβίκος που προσπαθεί να αφανίσει από τις θεατρικές σκηνές οτιδήποτε δεν συνάδει με τις επίσημες αποφάσεις του Συμβουλίου των Λαϊκών Επιτροπών της Ρωσίας.⁶ Το άρθρο γράφεται με αφορμή τον «αφορισμό» του λιμπρέτου *Λόεγκριν* του Ρίχαρντ Βάγκνερ από το Τμήμα Λογοκρισίας της σοβιετικής κυβέρνησης, λόγω του ακατάλληλου «μυστικιστικού» του περιεχομένου. Κατά τον αρθρογράφο, η λογοκρισία και η απόπειρα παρέμβασης στα έργα του Βάγκνερ, επειδή αποτελούσαν «κακά βότανα» και δεν συμβάδizαν με το πνεύμα του μπολσεβικισμού, συνιστά πράξη μάλλον ανούσια και περιττή.⁷ Αντίστοιχες νύξεις γίνονται στο άρθρο και για ανάλογες παρεμβάσεις σε έργα του Σαίξπηρ, του Σίλλερ ή του Γκαίτε, που επιχειρήθηκαν στη Σοβιετική Ένωση κατά το πρόσφατο παρελθόν.⁸ Στη συνέχεια γίνεται αναφορά σε μια ανάλογη απόπειρα διασκευής του μελοδράματος *Ο θρύλος της αοράτου πόλεως Κίτες* του Νικολάι Ρίμσκι-Κόρσακωφ,⁹ που ανέβηκε στην Πετρούπολη, αφού πρώτα απέσπασε διθυράμβους μετά από μια σειρά παραστάσεων στο Κόβεντ Γκάρντεν του Λονδίνου.¹⁰ Το λιμπρέτο διασκευάστηκε προκειμένου να συμβαδίσει με τα ιδανικά του μπολσεβικισμού, αλλά η μουσική διατηρήθηκε ως είχε.¹¹ Σύμφωνα με το

⁵ Στο ίδιο.

⁶ Στο ίδιο.

⁷ Στο ίδιο.

⁸ Στο ίδιο.

⁹ Στο άρθρο αναφέρεται λανθασμένα πως το έργο συνυπογράφουν «ο Ρίμσκι και ο Κόρσακωφ».

¹⁰ Η τετράπρακτη όπερα *Skazaniye o nevidimom grade Kitezhe i deve Fevronii* [*The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya*] (1905) παρουσιάστηκε ως κονσέρτο, στο πλαίσιο ευρωπαϊκής περιοδείας, στο Covent Garden από τον (γεννημένο στη Ρωσία) Βρετανό συνθέτη Albert Coates, σημειώνοντας επιτυχία. Βλ. Jennifer Doctor [Jennifer Ruth], *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922-1936: Shaping a Nation's Tastes*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, σ. 82-83. Τον Απρίλιο του 1926 ο Coates θα παρουσίαζε την όπερα σε νέα εκδοχή, με ορχήστρα και τραγουδιστές, στο Θέατρο Μαρίνσκι της Πετρούπολης, στο οποίο είχε εργαστεί ως νεαρός συνθέτης το 1910. Βλ. Simon A. Morisson, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, University of California Press, Oakland 2019, σ. 120, 126. Ωστόσο, δεν στάθηκε δυνατόν να ανευρεθούν περισσότερες πληροφορίες γύρω από τη συγκεκριμένη παράσταση ή τις αντιδράσεις που ενδεχομένως προκάλεσε.

¹¹ [Ανυπόγραφο], «Εις την Σοβιετικήν Ρωσίαν. Το θέατρον και η επανάστασις».

άρθρο, η διασκευή της υπόθεσης δεν κατάφερε να προστατέψει τους προλετάριους θεατές από τον μυστικισμό και τη βαθιά θρησκευτικότητα. Έτσι, η επίσημη αρχή αναγνώρισε με απογοήτευση το γεγονός πως «το μυστικόν θρησκευτικό πνεύμα είναι στενώς συνυφασμένον μετά της μουσικής», η οποία σαφέστατα δεν επιδέχεται καθεστωτικές διορθώσεις.¹²

Μια ανάλογη άποψη εμφανίζεται και στην εφημερίδα *Εστία* τον Μάρτιο του 1930.¹³ Στο άρθρο προβάλλεται το παράδειγμα του ανεβάσματος του έργου *Πέτρος ο Πρώτος* του Αλεξέι Νικολάγεβιτς Τολστόι. Πρόκειται για ένα ρεαλιστικό δράμα γύρω από τη ζωή του τσάρου. Σύμφωνα με τον αρθρογράφο, μολονότι το έργο τοποθετούνταν στον 17ο αιώνα, «αφίνει εις τον θεατήν μίαν εντύπωσιν πολύ ζωντανότεραν και ρεαλιστικότεραν αφ' ό,τι αφήνουν τα σύγχρονα κομμουνιστικά έργα».¹⁴ Οι υπαινιγμοί είναι αρκετά σαφείς· το σύγχρονο ρωσικό κοινό έχει ανάγκη περισσότερο από αληθινές συγκινήσεις, παρά από εργατικές μπλούζες και προπαγάνδα υπέρ του «Κόμματος» ή κατά του «Κεφαλαίου». Επιπλέον, ο αρθρογράφος αναφέρεται με θυμηδία σε κάποιον κριτικό που κατήγγειλε στην εφημερίδα *Πράβδα*¹⁵ τόσο τον συγγραφέα όσο και το έργο του Τολστόι ως «αντεπαναστατικό αυτόχρημα».¹⁶ Για τον Έλληνα αρθρογράφο, το γεγονός πως το έργο προκάλεσε δυσμενείς αντιδράσεις στους κυβερνώντες δεν σχετίζεται αποκλειστικά με την τσαρική θεματολογία. Πολύ περισσότερο, σχετίζεται με μια εξόφθαλμη κοινωνική αναλογία. Το συμπέρασμα είναι σκωπτικό: μήπως ο πόνος και οι τύψεις είναι η ορθή καταδίκη για έναν άξιο ηγέτη, που, παρά τη ριζοσπαστική μεταρρυθμιστική διακυβέρνησή του, καταλήγει να είναι επιρρεπής στην καταστρεπτική επιρροή κακών συμβούλων; Η σκηνική απεικόνιση των παθών και των αγωνιών του τσάρου, που ξεκινά ως κοινωνικός μεταρρυθμιστής και προστάτης των λαϊκών στρωμάτων και καταλήγει έρμαιο της καθοδήγησης των αυλικών και των αυτοκρατορικών συμβούλων, παραπέμπει το ρωσικό κοινό στη φυσιογνωμία του Λένιν.¹⁷

Δεν θα ήταν λοιπόν υπερβολή να συμπεράνει κανείς, βάσει των όσων γράφονται στα άρθρα, πως η εικόνα που προβάλλεται για το σοβιετικό θέατρο είναι ότι αποτελεί προϊόν που, σε ό,τι αφορά το δραματολόγιό του, αναπτύσσεται υπό την αυστηρότατη εποπτεία μιας ιδιαίτερης «θεατρικής δικτατορίας»· με μια ειδική επιτροπή, η οποία

¹² Στο ίδιο.

¹³ [Ανυπόγραφο], «Πέτρος ο πρώτος», εφ. *Εστία*, 24 Μαρτίου 1930.

¹⁴ Στο ίδιο.

¹⁵ Η εφημερίδα *Правда* (*Πράβδα* ή *Πράβντα*) κυκλοφόρησε για πρώτη φορά στις 22 Απριλίου (5 Μαΐου) του 1912 με πρωτοβουλία του Βλαντιμίρ Λένιν κατά την Έκτη Πανρωσική Διάσκεψη στην Πράγα. Κατά την περίοδο 1922-1938 έχει πλέον καθιερωθεί ως η επίσημη εφημερίδα της σοβιετικής κυβέρνησης και αποτελεί το πρώτο σε πωλήσεις έντυπο σε όλη τη χώρα.

¹⁶ [Ανυπόγραφο], «Πέτρος ο πρώτος».

¹⁷ Στο ίδιο.

απαγορεύει, παρεμβαίνει, συμμορφώνει και επιβάλλει τα θεατρικά κείμενα που κρίνει πως αρμόζουν στον ρωσικό λαό. Ωστόσο, δεν εντοπίζεται κάποια αναφορά στα θεατρικά έργα και στους συγγραφείς που προτιμώνται· όπως και πληροφορίες αναφορικά με τις παραστάσεις καθαυτές, πέρα από το εκάστοτε θεατρικό κείμενο.

Σημαντική εξαίρεση αποτελεί η δημοσίευση ενός ακόμη ανυπόγραφου άρθρου για το σοβιετικό θέατρο στις αρχές του ίδιου μήνα στην εφημερίδα *Έθνος*. Το συγκεκριμένο άρθρο εστιάζει τόσο στους Ρώσους συγγραφείς όσο και στους Ρώσους καλλιτέχνες που επάνδρωσαν τις νέες παραστάσεις στη Σοβιετική Ένωση.¹⁸ Το κείμενο αποσκοπεί στην εξήγηση του φαινομένου της ανάδυσης των πρώτων Ρώσων ρεζισέρ, οι οποίοι φαίνεται να αποκτούν φήμη και εκτός των συνόρων του απέραντου κράτους. Κατά την άποψη του γράφοντος, το σοβιετικό θέατρο στερείται καλλιτεχνικής φύσης και αποτελεί περισσότερο κοινωνικό φαινόμενο ή όργανο εξυπηρέτησης πολιτικών σκοπιμοτήτων, αφού «δεν υπήρξε ουδέποτε καθαρόν φιλολογικόν είδος».¹⁹ Αντίθετα, ήδη από την εγκαθίδρυση της σοβιετικής κυβέρνησης, ήταν «στάδιο πολιτικών και κοινωνικών μαχών και ασφαλιστική δικλείς, από την οποία εξεθύμιναν τα πάθη».²⁰ Στο άρθρο εξετάζονται αναδρομικά οι πρώτες απόπειρες των μπολσεβίκων να προβούν σε παραστάσεις έργων των κλασικών Ρώσων συγγραφέων. Τα ανεβάσματα θεατρικών έργων όπως αυτά του Αλεξάντρ Πούσκιν, του μεγαλύτερου ποιητή της Ρωσίας, που προηγήθηκαν τα πρώτα χρόνια του νέου καθεστώτος, κρίνονται τουλάχιστον απογοητευτικά. Μάλιστα, ο αρθρογράφος αναφέρει χαρακτηριστικά πως ο ποιητής «απέθανεν εγκαίρως εις μονομαχίαν διά να αποφύγη το μαρτύριον».²¹ Την ίδια τύχη φαίνεται να είχαν ανάλογες απόπειρες ανεβάσματος έργων του Φιόντορ Ντοστογιέφσκι. Η προσαρμογή της όποιας ποιητικής ή ρομαντικής διάθεσης, του λυρισμού και των υπαρξιακών δραμάτων στις θεατρικές σκηνές της σοβιετικής Ρωσίας κρίνεται τουλάχιστον αδύνατη. Κάτω από τις ολότελα ακατάλληλες, για τον αρθρογράφο, συνθήκες του μπολσεβικισμού και της κοινωνικής αναδιοργάνωσης που έστρεφε το σύνολο των Ρώσων προς την κομμουνιστική ιδεολογία, εγκρίθηκε από το καθεστώς και το ανέβασμα έργων όπως *Ο επιθεωρητής* του Νικολάι Γκόγκολ και τα *Διανοητικά μαρτύρια* [Συμφορά από το πολύ μυαλό] του Αλεξάντρ Γκριμπογιέντοφ.²² Προφανώς, διότι πρόκειται για έργα που σατίριζαν οτιδήποτε σχετιζόταν με την παλαιότερη, προεπαναστατική κοινωνική πραγματικότητα, την οποία βδελύσσονταν και οι σοβιετικές αρχές. Άλλοι Ρώσοι συγγραφείς που προτιμήθηκαν εκείνη την εποχή

¹⁸ [Ανυπόγραφο], «Το σημερινόν Ρώσικον θέατρο. Συγγραφείς και σκηνοθέται», εφ. *Έθνος*, 2 Μαρτίου 1930.

¹⁹ Στο ίδιο.

²⁰ Στο ίδιο.

²¹ Στο ίδιο.

²² Στο ίδιο.

από τη σοβιετική κυβέρνηση και έγιναν απόπειρες ώστε τα έργα τους να ανέβουν, συμμορφωμένα στις επιταγές του νέου καθεστώτος, υπήρξαν οι: «Τολστόι²³, (Μαξίμ) Γκόρκυ, (Μιχαήλ) Αρζιμπάτσεφ, (Λεονίντ) Ανδρέγιεφ και Σολογκούμπ²⁴», όπως αναφέρονται στο άρθρο.²⁵ Το αποτέλεσμα χαρακτηρίζεται και πάλι αποκαρδιωτικό στο σύνολό του, ωστόσο το φιλόδοξο εγχείρημα της κυβέρνησης να καθιερώσει ένα νέο θέατρο δεν φαίνεται να μετριάζεται.

Σύμφωνα με την ανασκόπηση που επιχειρείται στο ίδιο άρθρο, μέσα στην επόμενη πενταετία η θεατρική κατάσταση στη Ρωσία επαναπροσδιορίζεται· η συγγραφή έργων που προπαγανδίζουν τις ιδέες της Επανάστασης, του μπολσεβικισμού και της δύναμης των προλετάρων ευνοείται όλο και περισσότερο. Πρόκειται για την εποχή που τα τρένα της αγκίτ-προπ²⁶ ταξιδεύουν σε όλην τη ρωσική επικράτεια. Τα νέα θεατρικά έργα που θα παρουσιαστούν αποτελούν εξολοκλήρου όργανα πολιτικής προπαγάνδας υπέρ του σοβιετικού καθεστώτος. Το θέατρο, μέσα σε ένα μικρό χρονικό διάστημα, φαίνεται να αναδεικνύεται στο κυριότερο καλλιτεχνικό είδος έκφρασης του πολιτικο-κοινωνικού συστήματος. Αυτό προσφέρει στον αρθρογράφο την ευκαιρία να ερμηνεύσει, με τον δικό του τρόπο, τη σημαντικότερη εκ των καινοτομιών που σημειώθηκαν στο θέατρο της ΕΣΣΔ, δηλαδή την απόλυτη κυριαρχία του σκηνοθέτη. Προκειμένου να δημιουργήσει ένα πλαίσιο κατάλληλο, ώστε να δικαιολογείται αυτή η συγκεκριμένη θεατρική εξέλιξη, ο αρθρογράφος προβαίνει στην παράθεση της πλοκής ενός εκ των χαρακτηριστικότερων θεατρικών έργων που γράφτηκαν και παραστάθηκαν, με τίτλο *Τραστ της καταστροφής της Ευρώπης*.²⁷ Η πλοκή αφορά την ξαφνική επιδρομή των Αμερικανών στην Ευρώπη, προκειμένου να αφανίσουν τον πληθυσμό της, βρίσκοντας μοναδικό αντίπαλο απέναντι στην καταστροφική μανία τους τους ένοπλους προλετάρους της σοβιετικής Ρωσίας. Οι τελευταίοι, πολεμώντας

²³ Είναι περισσότερο πιθανόν να αναφέρεται στον Αλεξέι (Αλέξανδρο ή Αλέξιο) Κονσταντίνοβιτς Τολστόι (1817-1875), για τον οποίο έγινε λόγος και παραπάνω.

²⁴ Κατά πάσα πιθανότητα αναφέρεται στον συμβολιστή συγγραφέα και ποιητή Fyodor Sologur (1863-1927). Μπορεί, επίσης, να εννοεί τον Βλαντίμιρ Σολλογκούμπ (1813-1882). Ωστόσο, στη συνέχεια του άρθρου αναφέρεται στα έργα πρόζας που ο συγγραφέας υπέγραψε και απέστειλε στη σοβιετική κυβέρνηση. Είναι πιθανόν, λοιπόν, να επικρατεί σύγχυση μεταξύ του συγγραφέα και της Ρωσίδας ηθοποιού και θεατρικής συγγραφέως Olga Bebutova-Mikhailovna (1879-1952), που χρησιμοποιεί το ίδιο επώνυμο εκείνη την περίοδο. Μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση η Bebutova μετανάστευσε στη Γαλλία, όπου, μετά τον δεύτερο γάμο της, υιοθέτησε το επώνυμο Sollogour, με το οποίο υπέγραφε κυρίως έργα πρόζας, τα οποία έστειλε στη Σοβιετική Ένωση με το συγκεκριμένο όνομα. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Marina Ledkovsky, Charlotte Rosenthal και Mary Zirin (επιμ.), *Dictionary of Russian Woman Writers*, Greenwood Press, Westport, CT 1994, σ. 68-69.

²⁵ [Ανυπόγραφο], «Το σημερινόν Ρώσικον θέατρο. Συγγραφείς και σκηνοθέται».

²⁶ Με τον όρο αγκίτ-προπ (αγκιτάτσια και προπαγάνδα) αναφερόμαστε στην πολιτική στρατηγική που εφαρμόστηκε στη Σοβιετική Ένωση την περίοδο κατά την οποία οι δύο συγκεκριμένες τεχνικές χρησιμοποιούνται για να επηρεάσουν και να κινητοποιήσουν την κοινή γνώμη.

²⁷ Πιθανώς αναφέρεται σε κάποια θεατρική διασκευή του δυστοπικού μυθιστορήματος *Трест Д.Е. История гибели Европы* [Trest D. E. Istoriia gibli Evropy] του Ilya Ehrenburg, που κυκλοφόρησε στη Μόσχα το 1923 και εκδόθηκε για πρώτη φορά στο Βερολίνο νωρίτερα την ίδια χρονιά. Βλ. Ilya Ehrenburg, *Trust D. E. Die Geschichte der Zerstörung Europas*, Gelikon, Βερολίνο 1923.

όπως ορίζουν τα πιο σπουδαία ιδανικά, απελευθερώνουν οριστικά την Ευρώπη από το πιο καπιταλιστικό έθνος του κόσμου. Υπήρχε, λοιπόν, η επιτακτική ανάγκη να υποστηριχθούν σκηνικά τέτοιου είδους θεατρικά έργα. Το άρθρο αναφέρει χαρακτηριστικά:

Από το έργο αυτό, καταλαβαίνετε τι θα είναι τα άλλα, και αντιλαμβάνεσθε ακόμη ότι μόνον με μίαν πλούσιαν σκηνοθεσίαν είναι δυνατόν να σταθούν, διότι από απόψεως ιδεών δεν λένουν τίποτε ή μάλλον λένουν αρλούμπες. Αυτός είναι ο λόγος που τα ονόματα των ρεζισέρ ακούγονται περισσότερο, παρά τα ονόματα των συγγραφέων: Μέγερχοφ, Στανισλάβσκι, Λέβιν, Ακίμωφ, Κοβάσεϊβιτς, Βαχταγκόλ, είναι όλοι Ρώσσοι ρεζισέρ, των οποίων τα ονόματα είναι γνωστά πολύ έξω από την Ρωσσίαν.²⁸

Πέρα από την παράθεση των επωνύμων, ο αρθρογράφος προχωρά και στην παρουσίαση του έργου ορισμένων από τους σκηνοθέτες που αναφέρονται. Επιλέγει να εστιάσει αποκλειστικά σε τρεις σκηνοθέτες: στον Λεβίν, στην Κοντασέβιτς και στον Νικολάι Εβρέινωφ. Και οι τρεις εκείνην τη χρονιά έτυχε να βρίσκονται στην Ιταλία, η οποία φαίνεται να αποτελεί, στη συγκεκριμένη περίπτωση, τον δίαυλο για την ελληνική πρόσληψη των παραστάσεων.²⁹ Ο Λεβίν αναφέρεται ως ο πλέον επαναστατικός, επειδή επιλέγει μη θεατρικούς χώρους για τις παραστάσεις του, με τον αρθρογράφο να τον αποκαλεί «Λένιν του θεάτρου».³⁰ Ακόμη, η Βαλεντίνα Κοντασέβιτς τίθεται στο επίκεντρο, επειδή κρίνεται πως η δική της εικαστική πρόταση είναι και η σημαντικότερη.³¹ Και αυτό γιατί ο αρθρογράφος θεωρεί πως εφαρμόζει στην πράξη την πρόταση του Εβρέινωφ για επάνοδο στις αρχικές μορφές θεάτρου, πρόταση που εισηγείται την επιστροφή στην αρχαία Ελλάδα (προφανώς προσαρμόζοντας τη σκηνοθεσία στο πλαίσιο της φύσης). Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι πως ο αρθρογράφος επιχειρεί τη διαφοροποίηση ανάμεσα στις παραστάσεις των

²⁸ Πρόκειται για τον Βσέβολοντ Μεγερχόλντ (1874-1940), τον Κωνσταντίν Στανισλάβσκι (1863-1938), τον Μόισεϊ Λεβίν [Moisei Zeligovich Levin] (1896-1946), τον Νικολάι Ακίμωφ (1901-1968), την εικαστικό και σκηνογράφο Βαλεντίνα Κοντασέβιτς [Valentina Khodasevich] (1894-1970) και τον Γεβγένι Βαχτάγκωφ (1883-1922).

²⁹ Στο άρθρο αναφέρεται πως η Κοντασέβιτς «ανέβασε εις Ιταλίαν την Λουκρητίαν του Καβακιόλι και τον Ριγολέττο». Στην πραγματικότητα, ανέλαβε σε συνεργασία με την Elizaveta Golovinskaya τη σκηνογραφική επιμέλεια της όπερας του Βέρντι, την οποία σκηνοθέτησε ο Sergei Radlov τον Φεβρουάριο του 1927. Βλ. David Zolotnitsky, *Sergei Radlov: The Shakespearian Fate of a Soviet Directory*, Harwood Academic Publishers, Νέα Υόρκη 1995, σ. 78-79. Τον καιρό που βρισκόταν στη Ρώμη (1925) φαίνεται να ήρθε σε επαφή με τον Λουίτζι Πιραντέλο, προκειμένου να αναλάβει τη σκηνογραφία της παράστασης του έργου *Λουκρητία* (*Lucretia*) του Γιовαννί Cavicchioli (και όχι του Καβακιόλι), που θα σκηνοθετούσε ο Pavel Muratov στο θέατρο του Πιραντέλο. Ωστόσο, η συνεργασία διακόπηκε πριν καν αρχίσουν οι πρόβες, επειδή ο Πιραντέλο απέλυσε την Κοντασέβιτς λόγω της σοβιετικής καταγωγής της, φοβούμενος πως ο Μουσολίνι θα σταματούσε τη χρηματοδότηση του θεάτρου. Βλ. Elizaveta A. Bulchevskaya, *Sources for the Study of the Russian Emigration to Italy*, διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Αγίας Πετρούπολης 2017, σ. 114-115 [https://www.researchgate.net/publication/320208532_Sources_for_the_study_of_the_Russian_emigration_to_Italy/citation/download] (27.1.2020)]. Το αν η Κοντασέβιτς σκηνοθέτησε ή υπήρξε βασικός συντελεστής σε παράσταση του συγκεκριμένου έργου, μέσα στα επόμενα χρόνια, δεν ήταν δυνατόν να επιβεβαιωθεί από καμία αξιόπιστη βιβλιογραφική πηγή.

³⁰ [Ανυπόγραφο], «Το σημερινόν Ρώσσιον θέατρο. Συγγραφαίς και σκηνοθέται».

³¹ Στο ίδιο.

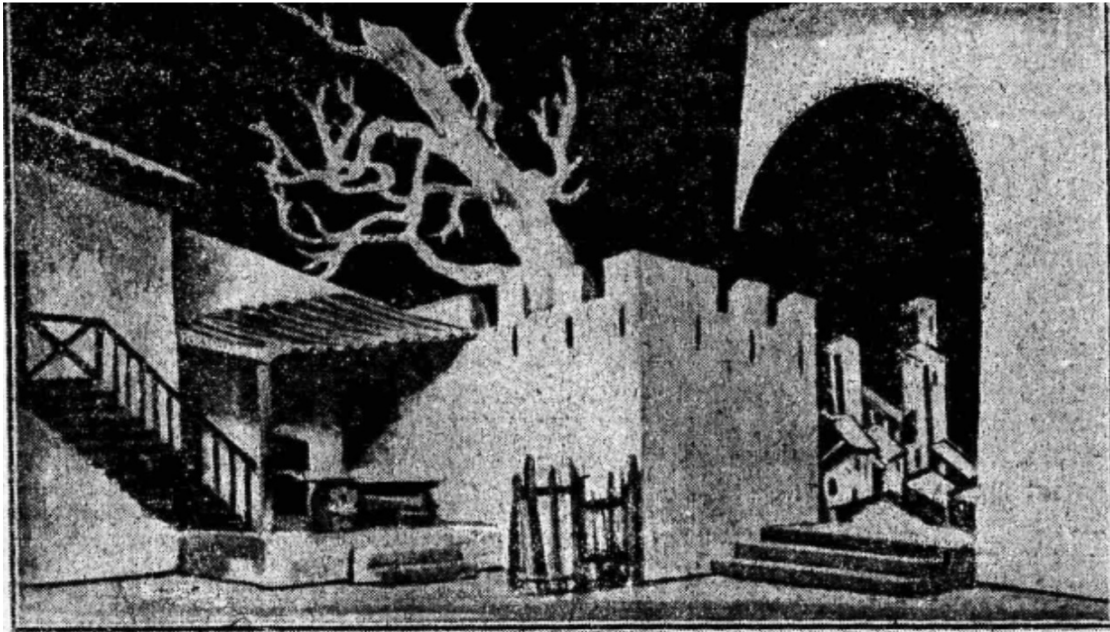
περιοδευόντων ρωσικών θιάσων στην Ευρώπη από τις παραστάσεις που πραγματοποιούνταν εντός της Σοβιετικής Ένωσης εκείνη την περίοδο. Το παραπάνω γίνεται εμφανές τόσο από το γραπτό κείμενο όσο και από τις εικόνες που συνοδεύουν το άρθρο. Για παράδειγμα, η γκροτέσκα –σχεδόν αποκρουστική– εικόνα ενός γιγάντιου, σκοτεινού Φάλσταφ με μάσκα ζώου, από παράσταση που δόθηκε στην Πετρούπολη («όπου κυβερνούν βάρβαροι και κακούργοι»), αντιπαραβάλλεται με τη φωτογραφία του λιτού και γεωμετρικού σκηνικού που σχεδίασε η Κοντασέβιτς για την όπερα *Rigoletto* του Βέρντι στην Ιταλία.³² Στο άρθρο δεν γίνεται καμία άλλη αναφορά στις παραστάσεις που ανέβαιναν στη Μόσχα ή στην Πετρούπολη. Αυτό που επισημαίνεται ξανά είναι πως οι καλλιτέχνες στη Σοβιετική Ένωση υποτάσσονται στη λογοκρισία και στις επιταγές του καθεστώτος.³³ Ωστόσο, γίνεται όλο και πιο ξεκάθαρο πως οι παραστάσεις των σοβιετικών σκηνοθετών στην Ευρώπη παρουσιάζουν μια σειρά καινοτομιών που δεν μπορούν να αγνοηθούν.



Ένας γκροτέσκος Φάλσταφ.
Φωτογραφία από το δημοσίευμα (εφ. *Έθνος*, 2 Μαρτίου 1930).

³² Στο ίδιο.

³³ Στο ίδιο.



‘Η β’ πράξις τοῦ Ριγολέττου.

Η σκηνογραφική προσέγγιση της Βαλεντίνα Κοντασέβιτς προβάλλεται ως πρότυπο φυσικής αρμονίας και σκηνικής λιτότητας. Ένα σκηνικό αποτέλεσμα που, για τον αρθρογράφο, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη βαρβαρότητα των κομμουνιστικών θεαμάτων (εφ. *Έθνος*, 2 Μαρτίου 1930).

Το καταληκτικό συμπέρασμα του παραπάνω άρθρου είναι το πλέον χαρακτηριστικό και διατυπώνεται ως εξής: «Εις την Σοβιετικήν Ρωσίαν όλη η βαρβαρότης του Μπολσεβικισμού δεν κατόρθωσε να σβύση την πνοήν του Θεάτρου. Ενώ εξ άλλου, έξω από την Ρωσίαν το θέατρον αυτό επέδρασε κατά τρόπον ευεργετικόν εις όλα τ’ άλλα θέατρα».³⁴ Καθίσταται λοιπόν σαφές, με βάση το μικρό δείγμα των άρθρων που μελετήθηκαν παραπάνω, πως κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1930 το ενδιαφέρον της ελληνικής διανόησης στρέφεται προς τις σοβιετικές παραστάσεις. Βέβαια, όπως εύκολα μπορεί να διαπιστώσει κανείς, η ελληνική αρθρογραφία βασίζεται σε πληροφορίες που φθάνουν συγκεχυμένες, με την ενδιάμεση μεσολάβηση άρθρων ευρωπαϊκών εντύπων. Ωστόσο, ακόμα και στο πλαίσιο που δημιουργεί η σύγχυση, οι επιτυχείς σκηνικοί πειραματισμοί, η αναζήτηση εναλλακτικών θεατρικών χώρων και η αναζήτηση (σε πρωταρχικό στάδιο ακόμα) τεχνολογικών επιτευγμάτων, καθώς και η επιμονή σε μια σκηνική λιτότητα και γεωμετρία θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς πως καθιστούν τους Έλληνες αρθρογράφους δίκουλους. Φαίνεται, δηλαδή, να έρχονται στο επίκεντρο οι σκηνικοί πειραματισμοί και σταδιακά να ξεπερνιέται το ακανθώδες ζήτημα της λογοκρισίας και του κρατικού ελέγχου στο περιεχόμενο των θεατρικών κειμένων.

³⁴ Στο ίδιο.

Το σοβιετικό θέατρο στα περιοδικά της Αριστεράς

Οι ραγδαίες αλλαγές που σημειώνονται στα θεατρικά πράγματα στη σοβιετική Ρωσία αποτέλεσαν ένα θέμα που απαντάται συχνά και στα φιλολογικά περιοδικά αριστερής κατεύθυνσης και ιδεολογίας (*Πρωτοπόροι, Νέοι Πρωτοπόροι, Νέοι Βωμοί*) στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1924-1936. Τα άρθρα συνολικά κινούνται προς δύο κατευθύνσεις. Σε πρώτο βαθμό, υπερτονίζεται η προτεραιότητα που δίνει η νέα σοβιετική κυβέρνηση στο θέατρο, έναντι οποιασδήποτε άλλης τέχνης ή ψυχαγωγικής δραστηριότητας. Καθίσταται έτσι σαφές πως, για τους αρθρογράφους συνολικά, ένα καθεστώς που δαπανά ένα μεγάλο μέρος του κρατικού προϋπολογισμού, ώστε «ακόμα και στο πιο απομακρυσμένο χωριό της ρωσικής επαρχίας να συναντάς ένα θέατρο», δεν είναι παρά ένα προοδευτικό καθεστώς.³⁵ Σε δεύτερο βαθμό, συμπεραίνεται πως η Επανάσταση του 1917 συνεπαγόταν και την «επαναστατικοποίηση» της τέχνης του θεάτρου ως κυριότερου οργάνου προπαγάνδας της σοβιετικής κυβέρνησης. Αυτό το νέο θέατρο, λοιπόν, προϊόν προπαγάνδας και λογοκρισίας, έπρεπε, όπως ήταν φυσικό, να διαφέρει ριζικά από την προϋπάρχουσα θεατρική παράδοση. Η Οκτωβριανή Επανάσταση επιτυγχάνει να κυριαρχήσει επί του παλαιού τσαρικού καθεστώτος και κατά τη δεκαετία του 1920 γίνονται συστηματικές προσπάθειες, ώστε να επιτευχθεί και μια δεύτερη νίκη, αυτήν τη φορά σε πολιτιστικό επίπεδο. Καθετί που παρέπεμπε στο παλιό, αστικό ή αυτοκρατορικό, κατεστημένο έπρεπε να απαλειφθεί και οι λαϊκές μάζες να έρθουν υποχρεωτικά σε επαφή με τα νέα πολιτικά ιδεώδη.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 και έπειτα, λοιπόν, οι προσπάθειες ανάδειξης του θεάτρου σε βασικό όργανο επιμόρφωσης της κυρίαρχης κοινωνικής τάξης, που δεν είναι άλλη από την εργατική τάξη, είναι γεγονός. Ο Sergej Mistislavsky με ένα εκτενές άρθρο στα 1924 –χρονιά κατά την οποία η επαναστατική έξαρση πλέον καταλαγιάζει και το νέο καθεστώς μοιάζει να έχει εδραιωθεί– τοποθετείται σχετικά με το θεατρικό τοπίο στη Ρωσία.³⁶ Σύμφωνα με όσα αναφέρονται στο άρθρο, πλέον τα θέατρα από βήματα διακήρυξης πολιτικών θέσεων μεταβάλλονται σε κέντρα πνευματικής και αισθητικής μόρφωσης. Διατηρούσαν, ωστόσο, κάτι από τον πρωταρχικό τους σκοπό, δηλαδή τη διαμόρφωση συνειδήσεων.³⁷ Επισημαίνεται πως αυτού του είδους η θεατρική αναγέννηση βρήκε την καλύτερη δυνατή εφαρμογή στους εργάτες και στους αγρότες της επαρχίας.³⁸ Στα μεγάλα αστικά κέντρα, στη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη (εφεξής Λένινγκραντ), η παράδοση των –παρηκμασμένων–

³⁵ Erwin Piscator, «Το Σοβιετικό θέατρο», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 8 (Αύγουστος 1934), σ. 305-307.

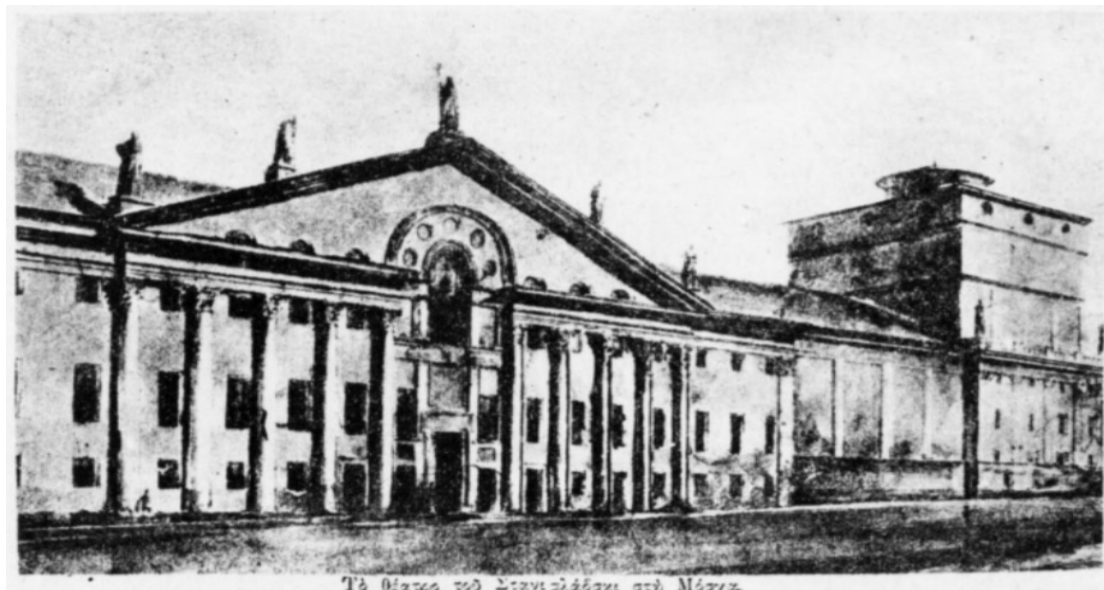
³⁶ Sergei Mistislavsky, «Γύρω από το Ρωσικό θέατρο», *Νέοι Βωμοί*, τμ. 1 (Φλεβάρης 1924), σ. 51-55.

³⁷ Στο ίδιο, σ. 52.

³⁸ Στο ίδιο, σ. 51.

αυτοκρατορικών θεάτρων και των αστικών σαλονιών σταδιακά υποχωρεί, καθώς αυτά τα θέατρα φαίνεται να αποτελούσαν κληρονομιά μιας τέχνης που για τους μπολσεβίκους ήταν ταυτισμένη με καθετί παλιό που έπρεπε να πεθάνει. Η καινούργια θεατρική τέχνη χαρακτηριζόταν από το επιτακτικό αίτημα της καθιέρωσης ενός προοδευτικού θεάτρου που θα ένωνε την πολιτική σκοπιμότητα με μια ολότελα αναγεννημένη αισθητική. Στο άρθρο αποσαφηνίζεται πως ο πολιτικός σκοπός του νέου σοβιετικού θεάτρου βρήκε τον εφαρμοστή που απαιτούνταν στο πρόσωπο του επιτρόπου Λουνασάρσκι.³⁹ Πέρα από αυτό, όμως, χρειαζόταν ένας «φωτισμένος καλλιτέχνης», ένας διευθυντής θεάτρου που, πάντα υπό την εποπτεία του καθεστώτος, θα αναλάμβανε να καθιερώσει στην πράξη τη νέα θεατρική τέχνη που γεννήθηκε στη Ρωσία μετά την Επανάσταση.⁴⁰

Τα κρατικά πλέον θέατρα των δύο μεγαλουπόλεων, τα οποία φέρουν την παλιά αισθητική, περιθωριοποιούνται, αδυνατώντας να εναρμονιστούν με τα νέα δεδομένα. Σύμφωνα με τον Mistislavsky, το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, μη μπορώντας να απαγκιστρωθεί από την παράδοση που καθιέρωσε τα προηγούμενα χρόνια, περνάει στο περιθώριο, καταλήγοντας «ένα ωραιότατον μουσείο» της φήμης που είχε αποκτήσει στο παρελθόν.⁴¹



Φωτογραφία του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, που δημοσιεύτηκε στο μέσο ενός εκτενούς άρθρου της εφημερίδας *Βραδυνή* το 1940, το οποίο αφορούσε τη θεατρική ζωή της Σοβιετικής Ένωσης. Είναι γεγονός πως η παρουσία του συγκεκριμένου θεάτρου κατά την περίοδο 1918-1940 τοποθετούνταν ουκ ολίγες φορές από τον ελληνικό Τύπο στον αντίποδα των παραστάσεων των σοβιετικών σκηνοθετών. Αναπόφευκτα, λοιπόν, συχνά προσδίδονταν στο έργο του Στανισλάβσκι πολιτικές και ιδεολογικές κατευθύνσεις, οι οποίες δεν ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα ([Ανυπόγραφο], «Το σύγχρονο ρωσικό θέατρο», εφ. *Η Βραδυνή*, 20 Αυγούστου 1940).

³⁹ Στο ίδιο, σ. 53.

⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 52.

⁴¹ Στο ίδιο, σ. 52-53.

Βεβαίως, ο αρθρογράφος φαίνεται να γνωρίζει καλά πως ο Στανισλάβσκι ποτέ δεν επιχείρησε να ενταχθεί ο ίδιος σε κάποια από τις νέες αισθητικές τάσεις. Για τον σκοπό αυτό υπήρχε το Τρίτο Στούντιο του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας υπό τη διεύθυνση του Γεβγένι Βαχτάνγκωφ.⁴² Το Τρίτο Στούντιο (με την πλήρη υποστήριξη του Στανισλάβσκι) συσπειρώνει γύρω του μια ομάδα νέων ηθοποιών, που έχουν εκπαιδευτεί μέσα στο κλίμα της Επανάστασης, και εργάζεται συστηματικά επάνω στο καινούργιο θέατρο. Ωστόσο, με τον πρόωρο θάνατο του Βαχτάνγκωφ το 1922, το εγχείρημα του Τρίτου Στούντιο φαίνεται να χάνει την κινητήριό δύναμή του. Ο Mistislavsky υποστηρίζει πως με τον θάνατο του Βαχτάνγκωφ ολόκληρο το επαναστατικό θέατρο έχασε ξαφνικά τον πιο πιστό εκφραστή του και μια σπουδαία ευκαιρία να εξελιχθεί στο «Μεγάλο Θέατρο» που, σύμφωνα με το κυβερνητικό όραμα, θα εξέφραζε το λαϊκό αίσθημα μέσα από μια αναγεννημένη τέχνη.⁴³

Βέβαια, η σοβιετική κυβέρνηση έχει τοποθετήσει στο ανώτερο αξίωμα του Διευθυντή του Θεατρικού Τμήματος (ΤΕΟ)⁴⁴ τον Βσέβολοντ Μεγερχόλντ.⁴⁵ Ο Μεγερχόλντ προτείνει μια νέα αντίληψη για το θέατρο και πάνω σε αυτήν προσπαθεί να προσαρμόσει τις επιταγές και τις ιδεολογικές κατευθύνσεις του Κομμουνιστικού Κόμματος (από το οποίο προέρχεται και ο ίδιος). Στο άρθρο υποστηρίζεται πως το θέατρο του Μεγερχόλντ, όσο ριζοσπαστικό και αν είναι, δεν μπορεί να υποκαταστήσει το έργο που παρήγαγε το Τρίτο Στούντιο πριν τον πρόωρο θάνατο του Βαχτάνγκωφ.⁴⁶ Ο τελευταίος κατάφερε να δημιουργήσει ένα θέατρο «οργανικής ζωτικότητας» μέσα από συνεταιριστική δουλειά, πειραματισμό επάνω στην υποκριτική μέθοδο και μια αισθητική άποψη που καταργούσε κάθε όριο ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Ο Μεγερχόλντ δεν μπορεί να συνεχίσει την κληρονομιά του Μεγάλου Θεάτρου που ξεκίνησε ο Βαχτάνγκωφ, γιατί, προφανώς, η δική του προσέγγιση επάνω στο θέατρο, η βιομηχανική, ο κονστρουκτιβισμός, αποτελούν προτάσεις που δημιουργήθηκαν με σκοπό την καλλιέργεια του ηθοποιού, όχι του θεατή. Και στο άρθρο

⁴² Το Τρίτο Στούντιο του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας θα μετονομαστεί σε Θέατρο Βαχτάνγκωφ τέσσερα χρόνια μετά τον θάνατο του σκηνοθέτη, το 1926. Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από τη λειτουργία του Θεάτρου και το έργο του σκηνοθέτη τα τελευταία χρόνια της ζωής του βλ. Nick Worrall, *Modernism to Realism on the Soviet Stage*, Cambridge University Press, Cambridge (Cambridgeshire) και Νέα Υόρκη 1989, σ. 77-81.

⁴³ Mistislavsky, «Γύρω από το Ρωσικό θέατρο», σ. 54.

⁴⁴ Το Τμήμα Θεάτρου του Λαϊκού Επιτροπάτου Παιδείας ιδρύθηκε τον Ιανουάριο του 1918 με πρώτη διευθύντρια την Όλγα Καμένεβα. Η θέση αρχικά είχε προταθεί στον Στανισλάβσκι. Ο Μεγερχόλντ αποτελούσε ενεργό μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου ήδη από την ίδρυσή του. Βλ. Robert Leach, *Revolutionary Theatre*, Routledge, Λονδίνο 1994, σ. 25-26.

⁴⁵ Την περίοδο ανάμεσα στον Σεπτέμβριο του 1920 και τον Φεβρουάριο του 1921 ο Μεγερχόλντ διορίζεται Διευθυντής του ΤΕΟ, επιφορτισμένος με το καθήκον της κομματικής προπαγάνδας στο θέατρο. Είναι η περίοδος που ο σκηνοθέτης υιοθετεί το σλόγκαν του «Θεατρικού Οκτώβρη» κηρύσσοντας επισήμως τον πόλεμο στο αστικό θέατρο και την παράδοση. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Katerina Clark, *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*, Harvard University Press, Cambridge Mass. (Μασαχουσέτη) 1996, σ. 150 και Edward Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, Methuen, Λονδίνο 1988, σ. 170 και 184.

⁴⁶ Mistislavsky, «Γύρω από το Ρωσικό θέατρο», σ. 53.

επισημαίνεται πολλές φορές πως το σημερινό κοινό στη σοβιετική Ρωσία δεν έχει ανάγκη από «τις μανούβρες» ενός επιδέξιου ηθοποιού που διδάχτηκε μέχρι εξουθένωσης από έναν ιδιοφυή δάσκαλο.⁴⁷

Ο Mistislavsky αναφέρει δύο ακόμα σκηνοθέτες ως φορείς της νέας θεατρικής αναγέννησης στη σοβιετική Ρωσία. Κρίνει, όμως, πως απέτυχαν ολοκληρωτικά να αποτελέσουν την επαναστατική καλλιτεχνική φιγούρα που απαιτείται για τη συνέχεια και την πρόοδο αυτού του νέου κινήματος: ο [Μπορίς] Φερντινάντωβ του Ηρωικού-Λαϊκού Θεάτρου, που επιχειρεί ένα θέατρο υλιστικό πολύ κοντά στην κατεύθυνση που ήδη έχει προτείνει ο Μεγερχόλντ, και ο [Αλεξάντρ] Ταΐρωφ, ιδρυτής του Θεάτρου Καμέρνι, που φαίνεται να προσπαθεί μέσα από εντυπωσιακές παραγωγές να συμφιλιώσει την παλιά παράδοση με τη νέα καλλιτεχνική πνοή.⁴⁸ Στο άρθρο απορρίπτονται και οι δύο, ο πρώτος γιατί η αισθητική προσέγγισή του μένει στάσιμη και εκμηδενίζεται από την ιδιοφυία του ίδιου του Μεγερχόλντ, και ο δεύτερος επειδή, προβαίνοντας σε διαρκείς συμβιβασμούς, δεν μπορεί να δημιουργήσει μια νέα καλλιτεχνική σχολή που να ξεχωρίσει μέσα στα νέα δεδομένα.⁴⁹ Το καταληκτικό συμπέρασμα στο οποίο προβαίνει ο Mistislavsky είναι μάλλον εντυπωσιακό μέσα στην αφοριστική διάθεσή του: η λαϊκή ψυχή ως πάγιο ζητούμενο δεν μπορεί να εκφραστεί επί σκηνής από έναν δάσκαλο ηθοποιών, αλλά χρειάζεται έναν καθοδηγητή μαζών. Επομένως, η θεατρική αναγέννηση που ξεκίνησε μετά την Επανάσταση στη Ρωσία, εφόσον δεν μπορεί να στηριχτεί στον Μεγερχόλντ, κινδυνεύει να μείνει μετέωρη. Η πραγματικότητα στη χώρα των Σοβιέτ, η καθημερινή ταξική πάλη και ο αγώνας για την απόκτηση ταξικής συνείδησης φαίνεται να προέχουν της υποκριτικής μαεστρίας ή της όποιας σκηνοθετικής επιδεξιότητας λαμβάνει χώρα στη θεατρική σκηνή.

Ωστόσο, δέκα χρόνια αργότερα (1934) ο Erwin Piscator διατυπώνει μια διαφορετική άποψη σε άρθρο του στην εφημερίδα *Monde*, που αναδημοσιεύεται μεταφρασμένο στο ελληνικό περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*. Ο Πισκάτορ επιχειρεί να περιγράψει την πορεία του σοβιετικού θεάτρου μέχρι τη σύγχρονή του εποχή, αναγνωρίζοντας τον Μεγερχόλντ ως τον κατεξοχήν πρωτοπόρο σκηνοθέτη του επαναστατικού θεάτρου.⁵⁰ Όπως αναφέρει στο άρθρο:

Ο Μέγιερχολντ είναι σίγουρα κείνος που έκανε τα μεγαλύτερα βήματα. Είταν κείνος που μετέφερε στη σκηνή το ίδιο το περιεχόμενο της επανάστασης. Ο Μέγιερχολντ στάθηκε ο πρώτος που χρησιμοποίησε το στιλ των αφίσ και οργάνωσε μαζικές σκηνές στις επέτειες της επανάστασης.⁵¹

⁴⁷ Στο ίδιο.

⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 53.

⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 54.

⁵⁰ Piscator, «Το Σοβιετικό θέατρο», σ. 306.

⁵¹ Στο ίδιο.

Στο άρθρο το σοβιετικό θέατρο αναγνωρίζεται ως το παράδειγμα του πιο ζωντανού θεάτρου σε διεθνές επίπεδο, αφού αποτελεί αντιπροσωπευτικό γεγονός της ζώσας πραγματικότητας της ΕΣΣΔ, όπως αντίστοιχα και η επιτυχία του αντικατοπτρίζει την επιτυχή διεκπεραίωση του πενταετούς σχεδίου.⁵² Για τον Πισκάτορ οι κρατικές δομές της Σοβιετικής Ένωσης είναι οργανωμένες με τέτοιον τρόπο που δημιουργούν τις ιδανικές προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του θεατρικού πειραματισμού. Συνεπώς, το θέατρο συμβαδίζει αρμονικά με την ανάπτυξη και τις μεταβολές της πολιτικής και οικονομικής ζωής. Στο άρθρο αναγνωρίζονται δύο μεγάλα ρεύματα στο επαναστατικό σοβιετικό θέατρο, που αλληλοσυμπληρώνονται, μολονότι διαφέρουν σημαντικά.⁵³ Το πρώτο επιχειρεί την εναρμόνιση του αστικού θεάτρου με τον νέο επαναστατικό αέρα, και το δεύτερο, το οποίο ονομάζεται «Προλέτ-Κουλτ»,⁵⁴ αποτελείται από θιάσους εργοστασιακών εργατών που γαλουχήθηκαν μέσα στο καλλιτεχνικό πλαίσιο της αγκίτ-προπ και σταδιακά δημιούργησαν μια νέα μορφή θεατρικής έκφρασης. Το θέατρο αυτού του είδους ερμηνεύεται ως ένα μέσο διαρκούς ζύμωσης, το οποίο εξελίσσεται παράλληλα με την εδραίωση του σοσιαλισμού και θα ολοκληρωθεί μόλις επιτευχθεί ο απώτερος σκοπός, που δεν είναι άλλος παρά η κατάκτηση της αταξικής κοινωνίας.

Σημαντικότερη εκ των εξελίξεων στο συγκεκριμένο θεατρικό ρεύμα κρίνεται η «κυριαρχία επάνω στη μορφή», αφού, σύμφωνα με το άρθρο: «Το έργο που παίχτηκε, καθόλου δεν μένει το ίδιο μια για πάντα, μα μεταμορφώνεται, τελειοποιείται ακατάπαυστα».⁵⁵ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Πισκάτορ παρατηρεί πως ο Μεγερχόλντ επιχείρησε να ανεβάσει την *Κυρία με τις καμέλιες*⁵⁶ και ο θίασος του Βαχτάνγκωφ τον *Άμλετ*⁵⁷. Αυτό, για τον Γερμανό σκηνοθέτη, συνιστά μια απόπειρα των βασικών καλλιτεχνικών εκπροσώπων της σοβιετικής κουλτούρας να προσεγγίσουν την αστική κουλτούρα και την κλασική δημιουργία με μια επι-κριτική άποψη. Έτσι, υποστηρίζει πως οι σοβιετικές παραστάσεις δεν είναι δογματικές, αλλά προωθούν την κριτική

⁵²Το (πρώτο) πενταετές σχέδιο τέθηκε σε εφαρμογή με εντολή του Ι. Στάλιν το 1928 και έληξε το 1932 με σκοπό την ταχύτερη δυνατή εδραίωση του σοσιαλισμού.

⁵³Piscator, «Το Σοβιετικό θέατρο», σ. 306.

⁵⁴«Η Προλέτ-κουλτ (συντομογραφία της Οργάνωσης για την Προλεταριακή Κουλτούρα) ιδρύθηκε το 1906. Δεν έγινε, ωστόσο, πραγματική οργάνωση, παρά μόνο μετά την Επανάσταση του 1917. Θεωρία της ήταν μια αγωνιστική κομμουνιστική τάξη πραγμάτων και διακηρυγμένος στόχος της η διαμόρφωση μιας προλεταριακής κουλτούρας» (Γκρέν, *Η Ρωσική Πρωτοπορία*, σ. 382).

⁵⁵Piscator, «Το Σοβιετικό θέατρο», σ. 307.

⁵⁶Η *Κυρία με τις καμέλιες* του Αλέξανδρου Δουμά έκανε πρεμιέρα στο θέατρο Μεγερχόλντ στις 19 Μαρτίου 1934, σε σκηνοθεσία του Μεγερχόλντ, με τη Ζινάϊδα Ράιχ στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Σύμφωνα με συνέντευξη που παραχώρησε ο σκηνοθέτης στον Αμερικανό σκηνοθέτη H. Clurman, βασικός στόχος της παράστασης ήταν η ανάδειξη της γυναικείας καταπίεσης και κακομεταχείρισης, επάνω στην οποία δομείται η τάξη της μπουρζουαζίας. Βλ. Harold Clurman, «Conversation with Two Masters», *Theatre Arts Monthly* (Νέα Υόρκη), τμ. 19, τχ. 11 (Νοέμβριος 1935), σ. 874.

⁵⁷Προφανώς αναφέρεται στην παράσταση του *Άμλετ* που σκηνοθέτησε ο Νικολάι Ακίμωφ το 1932 στο Θέατρο Βαχτάνγκωφ. Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από την εκκεντρική και αμφιλεγόμενη σκηνοθεσία και τις αντιδράσεις που προκάλεσε βλ. Alma H. Law, «Hamlet at the Vakhtangov», *The Drama Review*, τμ. 21, τχ. 4 (Δεκέμβριος 1977), σ. 100-110.

σκέψη επάνω σε κλασικά κείμενα· γεγονός που στο άρθρο συνηγορεί υπέρ της άποψης πως το σοβιετικό θέατρο είναι το μόνο θέατρο που αντικατοπτρίζει μια προηγμένη κοινωνία.⁵⁸ Πρόκειται, δηλαδή, για ένα θέατρο πολιτικό, που, ακόμη και κατά την περίοδο «της προετοιμασίας του πολέμου», φρόντιζε να αναπαριστά την πάλη ανάμεσα στα συστήματα του καπιταλισμού και του σοσιαλισμού, διαπαιδαγωγώντας τις λαϊκές μάζες και στοχεύοντας στη δημιουργία συνειδήσεων. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Γερμανός σκηνοθέτης αναρωτιέται σκωπτικά γύρω από το αντίκρισμα που θα μπορούσε να έχει ένα τέτοιο θέατρο στις χώρες της Ευρώπης εκείνη την περίοδο.⁵⁹ Όπως για παράδειγμα στη γερμανική κοινωνία, που ταλανίζεται από την ανάγκη απόδοσης ευθυνών για την έναρξη και την έκβαση του πολέμου ή στη γαλλική πρωτεύουσα, στην οποία, παρά την παράδοση που προσπάθησε να καθιερώσει στο παρελθόν ο Αντουάν («ο πραγματικός πρόδρομος για την σημαντική οργάνωση της λαϊκής σκηνής στην Γερμανία»), δεν έχει σημειωθεί καμία παρουσία λαϊκού θεάτρου.⁶⁰

Σύμφωνα με τα παραπάνω, επαληθεύεται το γεγονός πως οι επιτακτικές ανάγκες της καθιέρωσης ενός πολιτικού λαϊκού θεάτρου στη Σοβιετική Ένωση βρήκαν, σε μεγάλο βαθμό, στη σκηνοθεσία το εκφραστικό μέσο που απαιτούνταν, ώστε να προαχθεί η πολιτική και σοσιαλιστική μόρφωση στις μάζες. Σε ό,τι αφορά το θεατρικό κείμενο καθαυτό, η Αλ. Αλαφούζου παρατηρεί τον Νοέμβριο του 1933 πως, παρά την αδυναμία των θεατρικών συγγραφέων να στηρίξουν τη σοσιαλιστική ανοικοδόμηση κατά τα πρώτα χρόνια της Επανάστασης, η εγχώρια σοβιετική δραματουργία διαδραμάτισε εξίσου θεμελιώδη ρόλο στην εδραίωση του επαναστατικού θεάτρου.⁶¹ Με την κατίσχυση του σοβιετικού ρεαλισμού, που επέβαλε τη διαπραγμάτευση του περιεχομένου, αλλά και την ταξική θέση του εκάστοτε συγγραφέα, η δραματουργία φαίνεται να αναδεικνύεται σε εξίσου σημαντικό μέσο πολιτικής διαπαιδαγώγησης. Πλέον, οι σοβιετικοί συγγραφείς δεν ενδιαφέρονται για την ατομική τύχη των προσώπων ή για την πιστή απεικόνιση της σοσιαλιστικής ζωής, αλλά για την αισιόδοξη τελική λύση των συγκρούσεων μέσα από τα προστάγματα της μαρξιστικής κοσμοθεωρίας.⁶² Επομένως, η σοβιετική δραματουργία σταδιακά κατορθώνει να αναδειχτεί σε ένα ανώτερο είδος θεάτρου που προάγει την κριτική σκέψη, προσφέροντας σε μεγάλες μάζες θεατών ένα υψηλό θέαμα (θέαμα το οποίο κατά τα προεπαναστατικά χρόνια ήταν αποκλειστικό προνόμιο μιας αστικής ιντελιγκέντσας). Παράλληλα, μέσα στο κλίμα της ενότητας που χαρακτήριζε συνολικά το ρεπερτόριο,

⁵⁸ Piscator, «Το Σοβιετικό θέατρο», σ. 307.

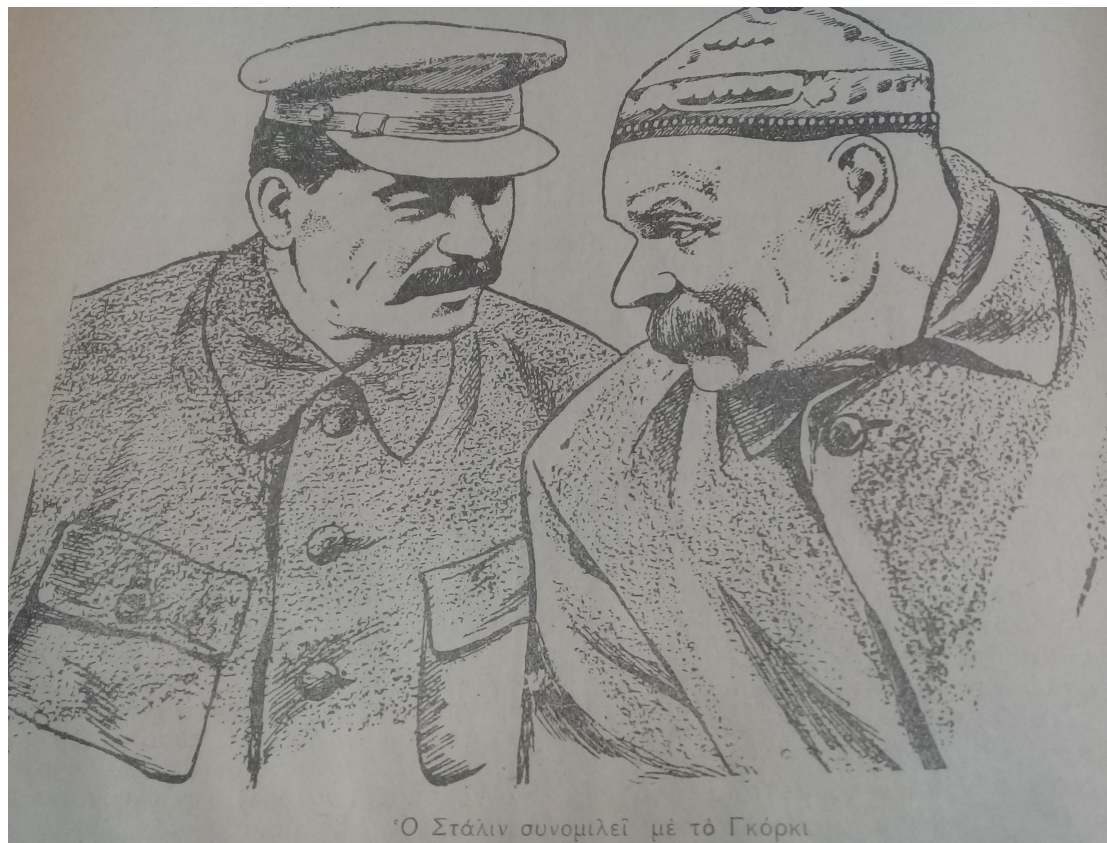
⁵⁹ Στο ίδιο.

⁶⁰ Στο ίδιο.

⁶¹ Αλ. Αλαφούζου, «Το Σοβιετικό θέατρο», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 11 (Νοέμβρης 1933), σ. 340-1.

⁶² Στο ίδιο, σ. 340.

παρατηρήθηκε η περιθωριοποίηση και, σταδιακά, η έλλειψη των θεατρικών ειδών που σχετίζονταν με το ελαφρύ περιεχόμενο και την αστική διασκέδαση.⁶³ Καλλιεργείται, ακόμα, η «σοβιετική κωμωδία και η σάτυρα», ένα είδος που είχε ως απώτερο σκοπό τη σάτιρα τόσο της αστικής ζωής και των συνηθειών του καπιταλισμού, όσο και τη διακωμώδηση της έλλειψης εργασίας και γενικότερα των ζητημάτων που προέκυπταν στο πλαίσιο της εργατικής ζωής («Να σκοτώνουμε με το γέλιο τους εχθρούς και να διορθώνουμε με το γέλιο τις ελείψεις μέσα στο προλεταριάτο»⁶⁴).



Ο Στάλιν συνομιλεί με το Γκόρκι

Σκίτσο που απεικονίζει τον Στάλιν με τον θεατρικό συγγραφέα Μαξίμ Γκόρκι, το οποίο δημοσιεύεται στο περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι* το 1933 και φαίνεται να αποδίδεται στον σοβιετικό σκιτσογράφο Μπορίς Εφίμωφ (*Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 11 [Νοέμβρης 1933]).

Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό πως τα θεατρικά κείμενα, προϊόντα της εγχώριας σοβιετικής δραματουργίας, δεν προσφέρονταν ιδιαίτερα για σκηνοθετικό πειραματισμό, αφού ο ίδιος ο συγγραφέας ήταν επιφορτισμένος με το καθήκον να φροντίσει για τον ιδεολογικό και αισθητικό προσανατολισμό τους. Κατά συνέπεια, οι «ανήσυχοι» σοβιετικοί σκηνοθέτες αναλάμβαναν κυρίως ξένους συγγραφείς. Στο άρθρο εμφανίζονται τα ονόματα των Χάουπτμαν, Μπρεχτ, Βερνέιγ και κλασικά θεατρικά έργα των Σαίξπηρ, Οστρόφσκι και Γκόρκι, και στη συνέχεια των Ντίκενς, Πούσκιν, ακόμα

⁶³ Στο ίδιο.

⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 341.

και του Δουμά υιού. Σύμφωνα με την αρθρογραφία, οι σοβιετικοί αναζητούσαν σε τέτοιου είδους έργα τις αφορμές για το ξεσκέπασμα του κόσμου της καπιταλιστικής εκμετάλλευσης, της προετοιμασίας νέων ιμπεριαλιστικών πολέμων και της διαχρονικής εκμετάλλευσης του προλεταριάτου.⁶⁵ Επομένως, ένα ευρύτερα γνωστής υπόθεσης έργο ετίθετο μπροστά στον σκηνοθέτη και στους συντελεστές της παράστασης σαν ένα μεγάλο πρόβλημα. Αποσκοπώντας, προφανώς, στο να παρουσιαστεί, μέσα από τη διαρκή και συστηματική δουλειά των συντελεστών, στους θεατές με τέτοιον τρόπο, ώστε να τους οδηγήσει στην εύρεση της τελικής λύσης.

Η Αλαφούζου καταλήγει πως οι παραστάσεις σοβιετικών έργων (που προκαλούσαν την αφύπνιση της κριτικής σκέψης του κοινού) φαίνεται να αποτελούν την πιο άμεση διέξοδο στη στασιμότητα του ρεπερτορίου του δυτικού θεάτρου. Και πράγματι, σύμφωνα με ορισμένες νύξεις που εντοπίζονται στο άρθρο, το ευρωπαϊκό θέατρο εμφανίζεται να πάσχει τόσο λόγω μιας γενικευμένης κρίσης στη δραματική παραγωγή, όσο και σε ζητήματα σκηνικής απεικόνισης.⁶⁶ Πολύ κοντά σε αυτήν την άποψη μπορεί να τοποθετηθεί και το έμμεσο κάλεσμα του Πισκάτορ προς τις δύο μεγάλες χώρες της Ευρώπης (Γαλλία, Γερμανία) να μιμηθούν το παράδειγμα των Ρώσων, συστήνοντας λαϊκά θέατρα. Στα παραπάνω έρχεται να προστεθεί και η ενθουσιώδης περιγραφή του οράματος του «Μεγάλου Θεάτρου» της σοβιετικής Ρωσίας, την οποία πραγματοποιεί ο Mistislavski. Επομένως, τα άρθρα που μελετήθηκαν συνηγορούν υπέρ της άποψης πως το σοβιετικό θέατρο λειτουργεί ευεργετικά στην ανανέωση της θεατρικής τέχνης στην Ευρώπη. Πολύ περισσότερο, φαίνεται να υποστηρίζεται πως η εφαρμογή του προτύπου των σοβιετικών παραστάσεων στα θέατρα της Δύσης θα μπορούσε να συμβάλει στην κοινωνική εξέλιξη, ενισχύοντας την πολιτική και κοινωνική μόρφωση του κοινού.

ΤΟ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΣΤΟΝ ΚΟΡΕΣΜΟ ΤΟΥ ΔΥΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Το σοβιετικό θέατρο μέσα από το γαλλικό παράδειγμα

Στη Γαλλία, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1920, εμφανίζονται συστηματοποιημένες προσπάθειες μελέτης και κατανόησης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του σοβιετικού θεάτρου. Δεδομένου του γεγονότος ότι ένας μεγάλος αριθμός της ελληνικής αρθρογραφίας που αφορά το ευρωπαϊκό θέατρο βασίζεται τόσο σε γαλλικά πρότυπα όσο και σε ανταποκρίσεις από τη θεατρική ζωή της γαλλικής πρωτεύουσας, κρίνεται σκόπιμη μια σύντομη καταγραφή της πρόσληψης του

⁶⁵ Στο ίδιο.

⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 340-341.

σοβιετικού θεάτρου στη Γαλλία κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Παράλληλα, στη συνέχεια της παρούσας ενότητας, θα παρουσιαστούν και ορισμένα άρθρα που δημοσιεύονται στον αθηναϊκό Τύπο και αποτελούν ελληνικές ανταποκρίσεις από παραστάσεις σοβιετικών θιάσων που δόθηκαν στη γαλλική πρωτεύουσα.

Στα 1922 κυκλοφορεί στο περιοδικό *Revue des Études Slaves* (Επιθεώρηση Σλαβικών Μελετών) μια κριτική βιβλιογραφία του ρωσικού θεάτρου από τον Jules Patouillet, ο οποίος επιχειρεί να παρακολουθήσει πιστά την ιστοριογραφία του θεάτρου στη Ρωσία.⁶⁷ Ο Patouillet διαπιστώνει με ευκολία πως η ιστοριογραφία του ρωσικού θεάτρου, η οποία διαμορφώθηκε με εγκυρότητα ήδη από τις αρχές της, διαθέτει πλέον άφθονο και αξιόπιστο υλικό. Και αυτό παρά το γεγονός πως υπήρξε «μη επαρκώς διαφωτισμένη σε ορισμένα σημεία, αφήνοντας κάποιες φορές στο περιθώριο τους ταπεινότερους εργάτες της προόδου της δραματικής τέχνης». Ωστόσο, στη Γαλλία θα γίνει γρήγορα αντιληπτό πως το σύγχρονο ρωσικό θέατρο δεν δομείται πια πάνω στο ίδιο το θεατρικό κείμενο. Αντίθετα, χαράσσει μια νέα πορεία, στην οποία το παραστασιακό γεγονός τίθεται σταδιακά στο επίκεντρο.

Ήδη από το καλοκαίρι του 1926 η γαλλομαθής Ελένη Ουράνη, παρακολουθώντας διά ζώσης τη θεατρική κίνηση στη γαλλική πρωτεύουσα, έχει επισημάνει με ανησυχία το πρόβλημα του παραγκωνισμού της γαλλικής υπεροχής σε ό,τι αφορά το ευρωπαϊκό θέατρο. Σε σχετικό άρθρο, που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, παρατηρεί πως το Παρίσι χάνει την πρωτοκαθεδρία σε θέματα ρεπερτορίου και θεατρικού πειραματισμού και μεταβάλλεται σταδιακά σε κέντρο υποδοχής και ανάδειξης παραστάσεων θιάσων από όλον τον κόσμο.⁶⁸ Μολονότι στο άρθρο σημειώνεται η ανάγκη της καθιέρωσης μιας «διεθνούς πρωτεύουσας» στην Ευρώπη, επισημαίνεται με κάθε τρόπο πως η επέλαση ξένων καλλιτεχνών στο Παρίσι έχει ολότελα στερήσει από την εγχώρια καλλιτεχνική δημιουργία τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της.⁶⁹ Μέσα σε αυτό το κλίμα του κοσμοπολιτισμού, αλλά περισσότερο της εισβολής «ξενικών ρευμάτων», η Ουράνη ξεχωρίζει μια παράσταση την οποία θεωρεί ικανή να επιφέρει μια καθ' όλα νέα αντίληψη για το θέατρο, επαναπροσδιορίζοντας τη φύση και τον ρόλο του.⁷⁰ Πρόκειται για την παράσταση του Εβραϊκού Θεάτρου της Μόσχας, της Χαμπίμα, που έδωσε εκείνη τη χρονιά στο Παρίσι μια σειρά από 15 παραστάσεις.

⁶⁷ Jules Patouillet, «L'histoire du théâtre russe: Essai de bibliographie critique», *Revue des Études Slaves*, τμ. 2, τχ. 1-2 (1922), σ. 125-146.

⁶⁸ Άλκης Θρύλος, «Το Εβραϊκόν Θέατρον», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Αυγούστου 1926.

⁶⁹ Στο ίδιο.

⁷⁰ Στο ίδιο.

Σύμφωνα με την Ουράνη, για πρώτη φορά μια παράσταση αποτέλεσε δείγμα αυτοτελούς δημιουργίας, ένα ολοκληρωμένο σύνολο, εντελώς ανεξάρτητο από το περιεχόμενο του θεατρικού κειμένου. Μάλιστα, η κριτικός φαίνεται να προσδίδει στο συγκεκριμένο παραστασιακό γεγονός διαστάσεις θρησκευτικής ιεροτελεστίας. Παράλληλα, αναγνωρίζει στους συντελεστές της παράστασης (κυρίως στους ηθοποιούς) μια καλλιτεχνική ομοψυχία και ενότητα, που φαίνεται να πηγάζει από μια κοινή πίστη, γεγονός που απουσιάζει από το δυτικό θέατρο της σύγχρονης της εποχής. Σημειώνει: «Είναι πιθανόν να πιστεύουν στη φυλή και αυτή να δίνει σε όλο τους το παίξιμο έναν τόνο εμπνευσμένων οραματιστών».⁷¹ Παρά το γεγονός πως η Ουράνη σπεύδει να αποδώσει αυτήν την κοινή πίστη στη θρησκευτική παράδοση, διευκρινίζει πως δεν είναι σε θέση να γνωρίζει τις καλλιτεχνικές σχέσεις της Χαμπίμα με τις θεατρικές τάσεις που επικρατούν στα θέατρα της Μόσχας εκείνην την περίοδο. Το συμπέρασμα που μπορεί να εξαχθεί είναι πως, σύμφωνα με το άρθρο, η βαθύτερη πίστη σε μια ανώτατη αξία είναι αυτή που προσδίδει στο θέατρο την απαιτούμενη ώθηση προς την ανανέωση. Και αυτό γιατί, μέσα από το κοινό όραμα των συντελεστών, η παράσταση καθαυτή εγείρει πληθώρα συναισθημάτων, ανεξάρτητα από το περιεχόμενο του θεατρικού κειμένου. Αναπόφευκτα, λοιπόν, θα ήταν λογικό να συμπληρώσει κανείς πως το ίδιο συμπέρασμα θα μπορούσε να ισχύσει και για την περίπτωση του σοβιετικού θεάτρου συνολικά· αφού, στο σοβιετικό θέατρο το πολιτικό όραμα, ως ανώτερο ιδανικό, υποκαθιστά το θρησκευτικό, το οποίο φαίνεται να δεσπόζει στην περίπτωση της Χαμπίμα.

Πέντε χρόνια αργότερα ο Δ. Γ. Τσούγκος σε ένα σύντομο άρθρο στο περιοδικό *Εργασία* προβάλλει τη σπουδαιότητα της μελέτης *Théâtre russe contemporain* της Nina Gourfinkel επάνω στο σύγχρονο σοβιετικό θέατρο.⁷² Το βιβλίο, το οποίο κυκλοφόρησε την προηγούμενη χρονιά στη Γαλλία, μελετά και καταδεικνύει, σύμφωνα με τον Τσούγκο, τη σπουδαιότητα των πρώτων προσπαθειών και εγχειρημάτων κατά το ξεκίνημα της σοβιετικής θεατρικής κίνησης. Έτσι, καταλήγει να αποδεικνύει τη συνολική επιρροή της στην παγκόσμια θεατρική ιστορία.

Από τον Stanislavsky μέχρι τον Megerhold, από του θεάτρου Kamerny μέχρι των αισθητικών αναζητήσεων της Επαναστάσεως ακολουθεί βήμα προς βήμα, όλην την εξέλιξιν της κινήσεως ταύτης, η οποία μας προκαλεί διαρκώς την κατάπληξιν και τον θαυμασμό.⁷³

Αλλά και κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1930 το ενδιαφέρον της γαλλικής διανοήσεως για τα θεατρικά πράγματα της Σοβιετικής Ένωσης παραμένει ζωντανό και,

⁷¹ Στο ίδιο.

⁷² Δ. Γ. Τσούγκος, «Το σύγχρονον ρωσικόν θέατρον», *Εργασία*, τχ. 90 (19 Σεπτεμβρίου 1931), σ. 1001 και Nina Gourfinkel, *Théâtre russe contemporain*, Éditions Albert, Παρίσι 1930.

⁷³ Τσούγκος, «Το σύγχρονον ρωσικόν θέατρον», σ. 1001.

υπό αυτό το πρίσμα, συνεχίζει να απασχολεί και τους Έλληνες διανοητές. Τον Ιούλιο του 1933, σε ανυπόγραφο άρθρο που δημοσιεύεται και πάλι στη φιλοβενιζελική εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* ως ανταπόκριση από το Παρίσι, υποστηρίζεται πως η θεατρική κίνηση της γαλλικής πρωτεύουσας αντικατοπτρίζει, με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο, μια παγκόσμια θεατρική κρίση. Γίνεται, δηλαδή, εμφανές ότι, από τη λήξη του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου και έπειτα, τίποτε από όσα παρουσιάζονται στις γαλλικές σκηνές δεν μπορεί να συγκινήσει το κοινό, που διαρκώς μειώνεται και σταδιακά τις εγκαταλείπει.⁷⁴ Μάλιστα, σύμφωνα με τον ανώνυμο αρθρογράφο, «το θέατρο εις το Παρίσι, όπως παντού αλλού, βαίνει προς μοιραίον θάνατον!». ⁷⁵ Στη συνέχεια του άρθρου προβάλλεται η άποψη του Γάλλου Αντρέ Μπολλ, σύμφωνα με τον οποίο το παράδειγμα της ζωντανής θεατρικής ζωής της Μόσχας είναι η μοναδική εξαίρεση σε μια γενικευμένη θεατρική κρίση, που γίνεται αισθητή σε όλες τις θεατρικές πρωτεύουσες του κόσμου. Στη Μόσχα, μας πληροφορεί ο Μπολλ, λειτουργούν εξήντα θέατρα, που γεμίζουν ασφυκτικά κάθε βράδυ, και δεν παύουν να κτίζονται διαρκώς νέες και μεγαλύτερες θεατρικές αίθουσες, ώστε να ανταποκρίνονται στη θαυματική προσέλευση των πολιτών. Σύμφωνα με στατιστικά στοιχεία που παρατίθενται στο άρθρο και αποδίδονται στον Μπολλ, η προσέλευση των θεατών στη σοβιετική πρωτεύουσα σχεδόν διπλασιάστηκε και έφτασε να ξεπερνά το 95% σε περίοδο μόλις τριών ετών. Εύλογα, λοιπόν, ο αρθρογράφος αναρωτιέται πώς είναι δυνατόν σε ένα κράτος όπου δεν παρέχονται δωρεάν εισιτήρια και η διάρκεια των παραστάσεων είναι κάθε άλλο παρά αμελητέα το κοινό να συρρέει στις αίθουσες.⁷⁶ Η εξήγηση που δίνεται στο άρθρο παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Πέρα από την ευρύτερα διαδεδομένη φήμη πως οι Ρώσοι ανέκαθεν χαρακτηρίζονταν από την αγάπη τους για το θέατρο, ο αρθρογράφος προβαίνει στην εξής διαπίστωση: «εις την χώρα των Σοβιέτ ο σκηνοθέτης είναι ο απόλυτος άρχων του θεάτρου».⁷⁷ Συνεπώς, όταν ένας εκ των συντελεστών της θεατρικής παράστασης εμφανίζεται σε θέση υπεροχής, φέροντας την αποκλειστική ευθύνη αναφορικά με το καθετί που συντελεί στην πραγμάτωση της παράστασης, το κοινό προσέρχεται στο θέατρο γνωρίζοντας πως δεν θα πέσει θύμα «οργανωμένης αγυρτείας».⁷⁸ Και φυσικά, η κυβέρνηση των Σοβιέτ επέδειξε την ανάλογη προσοχή. Φρόντισε ώστε οι σκηνοθέτες που υποβοηθούνται με κονδύλια και αναλαμβάνουν τα μεγάλα θεάματα να αποτελούν υποδείγματα

⁷⁴ [Ανυπόγραφο], «Το θέατρο εις την Μόσχαν. Ο σκηνοθέτης απόλυτος άρχων», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3 Ιουλίου 1933.

⁷⁵ Στο ίδιο.

⁷⁶ Στο ίδιο.

⁷⁷ Στο ίδιο.

⁷⁸ Στο ίδιο.

ευστροφίας και μόρφωσης. Έτσι διασφάλιζε πως η ποιότητα του προσφερόμενου θεάματος θα είναι πάντοτε υψηλή.

Επομένως, οι «παθιασμένοι με το θέατρο Σλαύοι» συρρέουν κάθε βράδυ στα θέατρα της Μόσχας, επιζητώντας «να μορφωθούν» και να έρθουν σε επαφή με τα υψηλότερα ιδανικά.⁷⁹ Το ζήτημα, όπως τονίζεται στο τέλος του άρθρου, δεν είναι μόνο αισθητικό, αλλά, κυρίως, κοινωνικό, αφού αναδεικνύει το θέατρο ως έναν εκ των βασικότερων συντελεστών της ρωσικής κοινωνίας. Δεδομένου πως πριν την Επανάσταση του 1917 το ποσοστό των αναλφάβητων στην τεράστια αυτή χώρα υπολογιζόταν στο 70%, τα θεατρικά θεάματα προσφέρουν σε μια κοινωνία που αποτελείται στη βάση της από αγρότες και εργάτες την πιο ευέλικτη και ευπρόσιτη επιλογή κοινωνικής και πνευματικής μόρφωσης. Παράλληλα, αυτού του είδους η υπερκατανάλωση των θεατρικών παραστάσεων αυτόματα οδήγησε στην αύξηση της ζήτησης γύρω από τα θεατρικά επαγγέλματα και, ως εκ τούτου, στο άρθρο γίνεται λόγος για «πολυπληθείς επαγγελματικές σχολές θεάτρου που 'φαμπρικήρουν' τους καλλιτέχνες του θεάτρου του μέλλοντος».⁸⁰

Την ίδια στιγμή, λοιπόν, που στο Παρίσι (όπως και στην Αθήνα) οι συγγραφείς και οι σκηνοθέτες αγωνιούν για το μέλλον του θεάτρου, το οποίο μοιάζει να αργοπεθαίνει, στη Μόσχα η θεατρική κίνηση παρουσιάζεται πιο έντονη από ποτέ στην ιστορία της. Στα 1930 ο Τσούγκος μεταφέρει, αυτήν τη φορά στο περιοδικό *Πειθαρχία*, μια κριτική του Γάλλου Ανρί Μπαρμπύς. Η κριτική γράφτηκε στο περιοδικό *Monde* με αφορμή την παρουσία του θιάσου του Μεγερχόλντ στο Παρίσι (τον Ιούνιο εκείνης της χρονιάς).⁸¹ Η κριτική φαίνεται να αφορούσε κάποια από τις παραστάσεις των έργων *Ο επιθεωρητής* του Νικολάι Γκόγκολ και *Το δάσος* του Αλεξάντρ Οστρόφσκι. Ο θιάσος έδωσε δέκα παραστάσεις, και σύμφωνα με όσα παρατίθενται στο άρθρο:

Δεν ετολμούσαμε εμείς εδώ εις το Παρίσι ούτε να ονειρευθούμε καν αυτά που κατόρθωσε να πραγματοποιήσει ο Ρώσος σκηνοθέτης. Είνε καταπληκτικός. Και ο θιάσός του είναι θαύμα πειθαρχίας. Όλοι οι Γάλλοι σκηνοθέται, ηθοποιοί, σκηνογράφοι, διακοσμηταί μένουν ακόμη εκστατικοί μπροστά στο έργο αυτού του καλλιτέχνη.⁸²

Ο Τσούγκος, μάλιστα, υπογραμμίζει το συμπέρασμα του Γάλλου κριτικού, επισημαίνοντας στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, για ακόμη μια φορά, πως το σοβιετικό θέατρο υπερέχει σε όλους τους τομείς σε σχέση με το γαλλικό.⁸³ Ωστόσο, το συγκεκριμένο παράδειγμα ενθουσιώδους υποδοχής του θεάτρου του Μεγερχόλντ

⁷⁹ Στο ίδιο.

⁸⁰ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Gérard Abensour, «Art et politique: La tournée du théâtre Meyerhold à Paris en 1930», *Cahiers du monde russe et soviétique*, τμ. 17, τχ. 2-3 (Avril-Septembre 1976), σ. 213-248.

⁸¹ Δ. Γ. Τσούγκος, «Αι παραστάσεις του Μάγιερχολντ», *Πειθαρχία*, τχ. 39 (13 Ιουλίου 1930), σ. 25.

⁸² Στο ίδιο.

⁸³ Στο ίδιο.

οπωσδήποτε δεν αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της συνολικής αποδοχής των παραστάσεων από το γαλλικό κοινό. Σύμφωνα με μελέτη του Γάλλου σλαβολόγου Gérard Abensour, που δημοσιεύεται το 1976 και εστιάζει αποκλειστικά στις συνθήκες γύρω από τις οποίες πραγματοποιήθηκε η συγκεκριμένη περιοδεία, οι παραστάσεις δόθηκαν μέσα σε ένα κλίμα καχυποψίας και επιφυλακτικότητας, αλλά και οργανωτικής και επικοινωνιακής σύγχυσης.⁸⁴ Τα δύο θεατρικά έργα παίζονταν από τους ηθοποιούς του θιάσου στη ρωσική γλώσσα, με το κοινό να αδυνατεί να τα κατανοήσει, δεδομένου και του γεγονότος ότι *Το δάσος* του Οστρόφσκι παρουσιαζόταν για πρώτη φορά στην Ευρώπη.⁸⁵ Επιπλέον, το τρίτο έργο, και πλέον αντιπροσωπευτικό της δουλειάς του θιάσου Μεγερχόλντ, που είχε ανακοινωθεί επίσημα πως θα παρουσιαστεί από τον θίασο, δεν ανέβηκε ποτέ στη γαλλική πρωτεύουσα. Συγκεκριμένα, η περισσότερη οικεία στους Γάλλους φάρσα του Φερνάν Κρομλένκ *Ο μεγαλοπρεπής κερατάς* (*Le Coucou Magnifique*), δεν παρουσιάστηκε ποτέ λόγω της διένεξης που ξέσπασε ανάμεσα στον Μεγερχόλντ και τον βασικό πρωταγωνιστή, εξαιτίας της αδυναμίας του δεύτερου να εξασφαλίσει τα απαιτούμενα διπλωματικά έγγραφα στη σύζυγο του πρώτου.⁸⁶

Παράλληλα, το γαλλικό αστικό κοινό δεν ήταν ακόμη αρκετά πρόθυμο να έρθει σε επαφή με τον σκηνοθέτη που παρουσιαζόταν στον γαλλικό Τύπο ήδη από το 1923 και που είχε επισκεφτεί το Παρίσι ως ο κατεξοχήν μπολσεβίκος σκηνοθέτης και ο ευνοούμενος καλλιτέχνης της σοβιετικής κυβέρνησης.⁸⁷ Πράγματι, παρά το γεγονός πως η Γαλλία, που αναγνώρισε επισήμως το κράτος της Σοβιετικής Ένωσης το 1924, υπήρξε βασικός προορισμός των σοβιετικών περιοδευόντων θιάσων, δεν είναι καθόλου σίγουρο πως υποδέχτηκε χωρίς επιφυλάξεις έναν σκηνοθέτη που έμοιαζε να εκπροσωπεί το ίδιο το σοβιετικό καθεστώς.⁸⁸ Την ίδια, αν όχι μεγαλύτερη, επιφυλακτικότητα παρουσίασαν και οι Ρώσοι «εμικρέδες» του Παρισιού, δηλαδή οι καλλιτέχνες και οι θεατρόφιλοι επιχειρηματίες που κατέφυγαν στη γαλλική πρωτεύουσα με το ξέσπασμα της Επανάστασης του 1917. Έτσι, απόψεις όπως αυτή του ντε Μπαρμπύς ή του Σεργκέι Ντιάγκιλεφ (που αναφέρονται στο άρθρο), οι οποίες έκαναν λόγο για έναν ριζοσπαστικό σκηνοθέτη της Αβάν Γκαρντ, δεν ήταν παρά μεμονωμένες περιπτώσεις. Επρόκειτο, δηλαδή, για τοποθετήσεις μιας θεατρικής ιντελιγκέντσιας που πάσχιζε να εναρμονιστεί με κάθε καλλιτεχνική πρόταση η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί πρωτοποριακή ή έστω εκκεντρική.

⁸⁴ Abensour, «Art et politique», σ. 213-214.

⁸⁵ Στο ίδιο.

⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 214.

⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 215.

⁸⁸ Η συγκεκριμένη περιοδεία πραγματοποιήθηκε με την έγκριση της κυβέρνησης και κρατική επιχορήγηση, ενώ αποτελούσε προσωπική επιθυμία και επιδίωξη του ίδιου του επίτροπου Λουνάτσάρσκι. Βλ. Abensour, «Art et politique», σ. 215, 217, 220.

Η προσέγγιση ενός Βρετανού ερευνητή

Τον Μάρτιο του 1925 εμφανίζεται στην εφημερίδα *Δημοκρατία* ένα άρθρο που παρουσιάζει τις βασικότερες αρχές που διέπουν το θέατρο στη Σοβιετική Ένωση, μέσα από την προσέγγιση ενός Βρετανού ερευνητή.⁸⁹ Ο αρθρογράφος (Κ.Π.) τονίζει σε αρκετά σημεία του κειμένου πως η ταχεία ανάπτυξη και η ποικιλότητα ως προς τις νέες μορφές θεατρικής έκφρασης που σημειώνονται στη Ρωσία την επταετία 1917-1924 μπορούν να αποτελέσουν βασική πηγή έμπνευσης για τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες της Ευρώπης (και της Αμερικής). Τα παραπάνω χαρακτηριστικά του σοβιετικού θεάτρου φαίνεται να απαντούν στην έλλειψη αντίστοιχων καινοτομιών και στη γενικότερη στασιμότητα στο ευρωπαϊκό θέατρο της ίδιας περιόδου. Υπό αυτό το πρίσμα, στο άρθρο προβάλλεται η πρόσφατη μελέτη του Άγγλου καθηγητή Huntley Carter γύρω από το σοβιετικό θέατρο ως η πρώτη επιτυχημένη απόπειρα μεθοδικής εξέτασης των μεταβολών που παρουσιάστηκαν στο ρωσικό θέατρο μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση.⁹⁰ Το βιβλίο, που κυκλοφόρησε την προηγούμενη χρονιά, επιχειρεί να μελετήσει το σοβιετικό θέατρο, λαμβάνοντας υπόψη όλες τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές παραμέτρους που το διαμόρφωσαν. Σύμφωνα πάντα με τον αρθρογράφο, ο Κάρτερ παρουσιάζει το σοβιετικό θέατρο ως μια συντονισμένη προσπάθεια φωτισμένων καλλιτεχνών και κράτους να επαναπροσδιορίσουν τον ρωσικό πολιτισμό, δημιουργώντας ένα ανανεωμένο λαϊκό θέατρο που αποσκοπεί στην εξύψωση της εργατικής τάξης.⁹¹ Μάλιστα, επιχειρεί να αποδείξει πως η θεατρική πραγματικότητα της Ρωσίας αποτελεί μοναδικό παράδειγμα στην ιστορία του θεάτρου, όπου για πρώτη φορά η παράσταση διαδραματίζει τον πρωτεύοντα ρόλο στη συνολική κοινωνικοπολιτική αναδιαμόρφωση του έθνους.⁹²

Πράγματι, ο Κάρτερ φαίνεται να επιχειρεί την αποσαφήνιση της επίδρασης της Επανάστασης του χειμώνα του 1917-1918 στο νέο ρωσικό θέατρο σε όλα τα επίπεδα. Έτσι, συγκρίνει τις αιτίες και τα αποτελέσματα επαναστατικών γεγονότων των προηγούμενων αιώνων (Γαλλία, Αμερική, Γερμανία) και τον αντίκτυπό τους στην τέχνη της εκάστοτε κοινωνίας, αντίκτυπος που κρίνεται εφήμερος.⁹³ Επομένως, καταλήγει στο συμπέρασμα πως στην περίπτωση της Ρωσίας το θέατρο διαδραμάτισε βασικό ρόλο στην κοινωνική ανακατάταξη και σταδιακά αναδείχτηκε στο κυρίαρχο μέσο έκφρασης του οράματος για το νέο καθεστώς, γεγονός που συνιστά παγκόσμια καινοτομία. Για να ενισχύσει τη συγκεκριμένη θέση του, ανατρέχει στις

⁸⁹ Κ. Π., «Το σύγχρονο Ρωσικό Θέατρον», εφ. *Δημοκρατία*, 14 Μαρτίου 1925.

⁹⁰ Huntley Carter, *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*, Chapman and Dodd, Λονδίνο 1924.

⁹¹ Κ. Π. «Το σύγχρονο Ρωσικό Θέατρον».

⁹² Στο ίδιο.

⁹³ Carter, *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*, σ. 1-3.

αναπαραστάσεις των κατακτήσεων του εργατικού κινήματος κατά την περίοδο του πολέμου της Ιαπωνίας (1905), καθώς και στις πρώιμες προσπάθειες των Ρώσων καλλιτεχνών να εκφράσουν τις ιδέες και τις σκέψεις τους για τη βιομηχανική και κοινωνική ζωή κατά τα προεπαναστατικά χρόνια.⁹⁴

Παράλληλα, ξεχωρίζει τρεις φυσιογνωμίες που πρωτοστάτησαν στην απόπειρα της καλλιτεχνικής ανανέωσης του ρωσικού θεάτρου: «τον Στανισλάβσκι, τον Λουννατσάρσκι και τον Μάϊερχολν», με τον τελευταίο να χαρακτηρίζεται από τον Έλληνα αρθρογράφο ως η πιο ενδιαφέρουσα και αξιοπερίεργη περίπτωση καλλιτέχνη στην ΕΣΣΔ.⁹⁵ Πράγματι, ο Κάρτερ θεωρεί πως το θεατρικό ρεύμα που αναπτύχθηκε στη Σοβιετική Ένωση μπορεί να διερευνηθεί και να αποτιμηθεί, εάν τοποθετήσει κανείς τον Λουννατσάρσκι στο Κέντρο του, τον Στανισλάβσκι στα Δεξιά και τον Μεγερχόλντ στα Αριστερά του.⁹⁶ Γίνεται έτσι εμφανές πως, για τον συγγραφέα, ο πρώτος αποτελεί το απαραίτητο εκπαιδευτικό υπόβαθρο, τον παιδαγωγικό σκοπό που απαιτείται σε ένα θέατρο που επιμορφώνει τις λαϊκές μάζες. Επρόκειτο για έναν σκοπό που στηρίχτηκε επάνω στο θέατρο του Στανισλάβσκι, το οποίο απηχεί τις καινοτόμες προεπαναστατικές ιδέες, και στο θέατρο του Μεγερχόλντ, που επιχειρεί τον συγκερασμό του καλλιτεχνικού πειραματισμού και της πολιτικής (κομμουνιστικής) ιδεολογίας.⁹⁷ Ο Κάρτερ εξετάζει μεμονωμένα την καθεμία από τις τρεις περιπτώσεις και τις συγγενείς προς αυτήν θεατρικές εκδηλώσεις και, εντέλει, καταλήγει πως, παρά τις διαφορές των αισθητικών κατευθύνσεων, το θέατρο στη Σοβιετική Ένωση χαρακτηρίζεται από μια μοναδική για τα δεδομένα της ιστορίας του παγκοσμίου θεάτρου ενότητα. Κάνει, λοιπόν, λόγο για ένα εθνικό θέατρο, αποτελούμενο από πολλά μικρότερα θέατρα, τα οποία, σε αντίθεση με άλλες περιπτώσεις θεατρικών οργανισμών στην Ευρώπη, δεν είναι ασύνδετα ως προς τον απώτερο καλλιτεχνικό σκοπό τους. Αντίθετα, χαρακτηρίζονται από την κοινή εσωτερική ανάγκη και πίστη στη συμβολή της τέχνης στην πολιτική πρόοδο και εξέλιξη.⁹⁸

Αναφορικά με την αποτίμηση της μελέτης του Κάρτερ, η Nina Gourfinkel, για την οποία έγινε λόγος και παραπάνω, δίνει τη δική της απάντηση στον επίλογο του βιβλίου της. Εκεί η συγγραφέας οδηγείται στο συμπέρασμα πως το θέατρο που διαμορφώθηκε στη Ρωσία μετά την Επανάσταση είναι ένα αποπροσανατολισμένο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της πρόσμιξης της τέχνης του λαού με την καθαρή τέχνη.⁹⁹ Η καθαρή τέχνη, που προεπαναστατικά χαρακτηριζόταν από έλλειψη ποιητικότητας και

⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 2-4, 12.

⁹⁵ Κ. Π. «Το σύγχρονο Ρωσικό Θέατρο».

⁹⁶ Carter, *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*, σ. 13.

⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 53.

⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 255-257.

⁹⁹ Gourfinkel, *Théâtre russe contemporain*, σ. 205.

προσανατολισμού, βρήκε, σύμφωνα με την Gourfinkel, μέσα από την τέχνη του λαού που κυριάρχησε με την Επανάσταση, έναν σκοπό και ένα νόημα, ώστε σταδιακά να αναγεννηθεί.¹⁰⁰ Η Gourfinkel στον επίλογο της δικής της μελέτης αναφέρει:

Είναι, λοιπόν, η σύνθεση αυτών των δύο ρευμάτων που θα παράγει μία άνθιση τόσο θαυμάσια, ώστε ορισμένοι ξένοι όπως ο Huntley Carter, επί παραδείγματι, έκθαμβοι από την ένταση και τον αναβρασμό της θεατρικής ζωής στη Ρωσία, πίστεψαν ότι είδαν την καταγωγή του (θεάτρου) μέσα στην ίδια την Επανάσταση.¹⁰¹

Πολύ κοντά σε αυτήν την άποψη φαίνεται να τοποθετείται και ο Έλληνας αρθρογράφος, που εξάγει τα δικά του πορίσματα και καταθέτει τους προβληματισμούς του αναφορικά με το μέλλον του σοβιετικού θεάτρου.¹⁰² Πιο συγκεκριμένα, το ελληνικό άρθρο κλείνει με τον αρθρογράφο να αναρωτιέται εύστοχα εάν ο ανανεωτικός αέρας που επέφερε η Επανάσταση στα θεατρικά πράγματα θα μπορέσει να βρει τις κατάλληλες προϋποθέσεις, ώστε να εξελιχθεί σε μια αυτόνομη ουμανιστική τέχνη.¹⁰³ Μια καθολική καλλιτεχνική εκδήλωση δηλαδή, η οποία σε πρώτο βαθμό θα εκφράζει και θα καθοδηγεί εξολοκλήρου το λαϊκό αίσθημα. Δευτερευόντως, θα πρέπει, προφανώς, να χειραφετηθεί, ξεφεύγοντας από τα στενά όρια που υποβάλλει η καθεστωτική γραμμή για την καλλιτεχνική έκφραση. Ωστόσο, ο αρθρογράφος σημειώνει εν κατακλείδι πως το νέο θέατρο δεν μπορεί να εξελιχθεί επάνω σε «μηχανικά μοντέλα, αλλά σε πνευματικά», δηλαδή «μέσα από τα θεατρικά έργα των συγγραφέων των επόμενων γενεών».¹⁰⁴ Έτσι, επιβεβαιώνεται περίτρανα για ακόμη μια φορά η αδυναμία ενός (μεγάλου) μέρους της ελληνικής διανοήσης να κατανοήσει τη σημαντική μεταστροφή που πραγματοποιείται στο θέατρο. Με αυτήν την αφορμή θα μπορούσε να επισημάνει κανείς την εγχώρια καθυστέρηση στην αντίληψη γύρω από την ευθύνη της διαμόρφωσης του αισθητικού και πολιτικού υπόβαθρου στο θέατρο. Το νέο θέατρο, που ήδη εδραιώνεται στη Ρωσία των αρχών του 1930, θέλει τη θεατρική ιδέα να μην αποτελεί προϊόν της διανοητικής εργασίας του συγγραφέα, αλλά, περισσότερο, του σκηνοθέτη.

¹⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 206.

¹⁰¹ Στο ίδιο, σ. 207-209.

¹⁰² Κ.Π. «Το σύγχρονο Ρωσικό θέατρο».

¹⁰³ Στο ίδιο.

¹⁰⁴ Στο ίδιο.

Η ΚΑΘΙΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ ΤΟΥ ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤΥΠΟ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1930

Η συμβολή του περιοδικού Θεατρική Τέχνη

Το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1930 αποτελεί για την Ελλάδα του Μεσοπολέμου μια περίοδο πολιτικής κρίσης και κοινωνικής αστάθειας. Στα τέλη του 1931 ο Τάκης Μουζενίδης επισημαίνει την άμεση ανάγκη σύστασης και υποστήριξης εργατικού θεάτρου.¹⁰⁵ Ο σκηνοθέτης εκτιμά πως η ύπαρξη ενός τέτοιου είδους θεάτρου, που θα αποσκοπεί στην καθιέρωση μιας χειραφετημένης (από κάθε μορφή αστικής καταπίεσης) λαϊκής θεατρικής τέχνης, μπορεί να συμβάλει καθοριστικά στην πνευματική και κοινωνική απελευθέρωση του προλεταριάτου.¹⁰⁶ Προκειμένου να ενισχυθεί η συγκεκριμένη πρόταση, παραθέτει δείγματα από την επιτυχία του εγχειρήματος στην ΕΣΣΔ, «την προλεταριακή μας πατρίδα».¹⁰⁷ Με βάση το συγκεκριμένο παράδειγμα, ο σκηνοθέτης επισημαίνει πως μόνο μέσα από προλεταριακής θεματολογίας κείμενα, παιγμένα από θεατρικά σωματεία εργατικών συνδικάτων, μπορεί να πραγματοποιηθεί μια ουσιώδης και ριζοσπαστική ανανέωση στις παραστατικές τέχνες· αφού θα αποκτήσουν σταθερό κοινό και συγκεκριμένο σκοπό. Παράλληλα, τασσόμενος υπέρ της προσαρμογής στα καθ' ημάς του σοβιετικού προτύπου για το θέατρο, υποστηρίζει πως τα λαϊκά εργατικά και αγροτικά στρώματα της ελληνικής κοινωνίας θα μπορέσουν να διεκδικήσουν με δυναμικό τρόπο πολιτικά και κοινωνικά δικαιώματα.¹⁰⁸ Ωστόσο, η ιστορική πραγματικότητα διαμορφώνεται εντελώς διαφορετικά. Μέσα σε ένα γενικευμένο κλίμα απογοήτευσης και ανασφάλειας, που αποτελεί απόρροια της στάσης του ΓΕΣ και που παραμένει απειλή για την πολιτική ζωή, και της αυξημένης πόλωσης μεταξύ του βενιζελικού και του αντιβενιζελικού ρεύματος, το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος τον Σεπτέμβριο του 1935 εγκρίνει κατόπιν αποφάσεως της Κεντρικής Επιτροπής τις αποφάσεις του 7ου Συνεδρίου της Κομμουνιστικής Διεθνούς. Η απόφαση προέβλεπε, εκτός των άλλων, τον αγώνα ενάντια σε κάθε μορφή ιμπεριαλισμού και μοναρχισμού και τη συσπείρωση του εργατικού κινήματος. Το 7ο Συνέδριο της Κομμουνιστικής Διεθνούς διεξήχθη στη Μόσχα μεταξύ Ιουλίου-Αυγούστου του 1935. Παράλληλα, στο πλαίσιο μιας ενδιαφέρουσας χρονικής συγκυρίας, ξεκινάει στη σοβιετική πρωτεύουσα ένα μεγάλο θεατρικό γεγονός. Μόλις

¹⁰⁵ Τ. Κλαδευτής [Τ. Μουζενίδης], «Για το εργατικό θέατρο», *Πρωτοπόροι*, τχ. 10 (Νοέμβρης 1931), σ. 437-438.

¹⁰⁶ «Το θέατρο στάθηκε ως τα σήμερα τσιφλίκι της μπουρζουαζίας και προνόμιο των καμποτίνων. Σα δύναμη αξιοπρόσεκτη και καρπερή πούνε, το μεταχειρίστηκε όσο καμιά άλλη τέχνη για τους σκοπούς της η αστική τάξη» (στο ίδιο).

¹⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 437.

¹⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 438.

λίγες ημέρες μετά τη λήξη του Συνεδρίου της Κομμουνιστικής Διεθνούς, την 1η Σεπτεμβρίου, δίνεται η προεμίρα του Τρίτου ετήσιου Θεατρικού Φεστιβάλ (1-10 Σεπτεμβρίου 1935), μιας τουριστικής θεατρικής διοργάνωσης που απασχόλησε μερίδα των εγχώριων καλλιτεχνικών ρεπορτάζ και στη χώρα μας.

Μέσα σε αυτό το κλίμα, στο πρώτο τεύχος του βραχύβιου περιοδικού *Θεατρική Τέχνη* εμφανίζεται εκτενέστατη κάλυψη του Τρίτου Θεατρικού Φεστιβάλ της Μόσχας.¹⁰⁹ Στο συγκεκριμένο έντυπο, από την κυκλοφορία του πρώτου τεύχους μέχρι και την οριστική διακοπή του, παρουσιάζεται μια σειρά από άρθρα που καταπιάνονται με το σύγχρονο σοβιετικό θέατρο. Το περιοδικό κυκλοφορεί για πρώτη φορά ως «Δεκαπενθήμερο Δελτίο Κριτικής και Παρακολούθησης του Παγκοσμίου Θεάτρου» στις 15/10/1935 και η κάλυψη του Θεατρικού Φεστιβάλ συνεχίζεται και στο δεύτερο τεύχος.¹¹⁰ Μάλιστα, σημειώνεται σχετικά πως: «Θεωρούμε υποχρέωσή μας να γνωρίσουμε στους αγαπητούς μας αναγνώστες μια σελίδα της θεατρικής ζωής της Μόσχας, που επονομάστηκε 'Πόλη των Θεάτρων'».¹¹¹ Το Θεατρικό Φεστιβάλ της Μόσχας παρουσιάζεται διαρκώς ως ένα εκ των κορυφαίων παγκόσμιων θεατρικών γεγονότων. Έτσι, η έναρξή του συνεπάγεται πληθώρα αφίξεων καλλιτεχνών και διανοούμενων από όλον τον κόσμο στη σοβιετική πρωτεύουσα. Μάλιστα, σημειώνονται και ανάλογες καλλιτεχνικές παρουσίες από την Ελλάδα. Σύμφωνα με το συγκεκριμένο άρθρο, «από την χώρα μας έδωσε το παρόν η κυρία Κυβέλη, η οποία γυρίζοντας εκδήλωσε όλο τον θαυμασμό της για το έργο που γίνεται στη Ρωσία για την πνευματική εξύψωση και στη θεατρική τέχνη».¹¹² Εκτός από τη μεγάλη πρωταγωνίστρια, στο Φεστιβάλ έδωσε το παρών και ο κριτικός Θεμιστοκλής Αθανασιάδης-Νόβας.¹¹³ Ακόμη, αξίζει να σημειωθεί πως και την επόμενη χρονιά στη διοργάνωση του Τέταρτου Θεατρικού Φεστιβάλ της πόλης παρευρέθηκαν ο Αιμίλιος Βεάκης και ο Γεώργιος Βλάχος.¹¹⁴

Στο άρθρο δίνεται για ακόμη μια φορά μεγάλη έμφαση στον αριθμό των θεάτρων που λειτουργούν στη σοβιετική πρωτεύουσα. Στο πρώτο μέρος παρατίθεται αυτούσια κάλυψη του Φεστιβάλ από την εφημερίδα *Πράβδα*, όπως αναδημοσιεύτηκε σε τουριστικό περιοδικό εκείνης της περιόδου. Το άρθρο περιγράφει με τον πιο γλαφυρό τρόπο ένα απόγευμα στη Μόσχα κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ, με ολόκληρη τη σοβιετική πρωτεύουσα να προσαρμόζεται στους ρυθμούς που επιβάλλουν οι θεατρικές

¹⁰⁹ [Ανυπόγραφο], «Το εφετεινό θεατρικό φεστιβάλ», *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 1 (15 Οκτωβρίου 1935), σ. 4.

¹¹⁰ [Ανυπόγραφο], «Το εφετεινό θεατρικό φεστιβάλ», *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 2 (30 Οκτωβρίου 1935), σ. 8.

¹¹¹ [Ανυπόγραφο], «Το εφετεινό θεατρικό φεστιβάλ», *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 1, σ. 4.

¹¹² Στο ίδιο.

¹¹³ Βλ. επίσης [Ανυπόγραφο], «Η κ. Κυβέλη εκλήθη εις την Μόσχαν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 30 Αυγούστου 1935 και Θ. Αθανασιάδης-Νόβας, «Τα Θέατρα της Μόσχας», *Νέα Εστία*, τμ. 62, τχ. 728 (1 Νοεμβρίου 1957), σ. 1593-1600.

¹¹⁴ [Ανυπόγραφο], «Το Φεστιβάλ της Μόσχας», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 2 Αυγούστου 1936.

παραστάσεις. Τρεις φορές συνολικά επισημαίνεται πως στο πλαίσιο του Φεστιβάλ λειτουργούν καθημερινά σαράντα θέατρα, που εμφανίζουν εκπληκτική πληρότητα θεατών κάθε βράδυ, την ώρα που πριν την Επανάσταση τα θέατρα της πόλης ήταν μόλις εννιά. Παρ' όλα αυτά, η έμφαση δεν δίνεται μόνο στους εντυπωσιακούς αριθμούς των θεατών που απαρτίζουν το κοινό των μοσχοβίτικων θεάτρων, αλλά κυρίως στη σύστασή του.¹¹⁵ Στο ελληνικό άρθρο επισημαίνεται τόσο η μεγάλη προσέλευση του κόσμου που κατοικεί στις εργατικές συνοικίες της πόλης, όσο και το γεγονός ότι η πλειοψηφία των 125 συνολικά θεατρικών αιθουσών που λειτούργησαν στη Μόσχα μετά την Επανάσταση στέγαζαν εργατικές θεατρικές λέσχες.¹¹⁶ Το άρθρο κλείνει καλώντας τους σύγχρονους θεατές του Φεστιβάλ να μπουκ στην προνομιούχο θέση που κάποτε κατείχε μόνον ο τσάρος και το περιβάλλον του, και να «κρεμάσουν» το θέατρο εκεί που κάποτε κρέμονταν τα εικονίσματα.¹¹⁷ Στο τέλος του ελληνικού άρθρου διαβάζουμε: «Η θρησκεία και ο πατερούλης αντικαταστάθηκαν με τη μόρφωση και την πνευματική εξύψωση!». ¹¹⁸

Επιπλέον, στο πρώτο τεύχος του περιοδικού παρουσιάζεται μια χαρακτηριστική περιγραφή της εργασίας και της διάταξης ενός σοβιετικού θιάσου από τον κριτικό του σινεμά Leon Moussinac. Το άρθρο αφορά τη διαδικασία της επιλογής του υποψήφιου θεατρικού έργου, προκειμένου να ανεβεί από τον εκάστοτε σοβιετικό θίασο, όπως την κατέγραψε στο βιβλίο του *Τουρνέ μαζί με τους Σοβιετικούς ηθοποιούς*.¹¹⁹ Μέσα από την περιγραφή του Moussinac, με αφορμή την αναζήτηση θεατρικού έργου για την περιοδεία του Εβραϊκού θιάσου από τη Μόσχα ως την Τυφλίδα, ο αναγνώστης μπορεί να προβεί σε δύο παρατηρήσεις. Σε πρώτο επίπεδο, να κατανοήσει τις δυσκολίες και τις απαιτήσεις που συνεπαγόταν στην πράξη για έναν θίασο να βρει ένα έργο που να πληροί τις αυστηρές προϋποθέσεις που τίθενται από το καθεστώς· και σε δεύτερο, να παρακολουθήσει τη διάταξη του θιάσου, όπως και τον συλλογικό τρόπο με τον οποίο εργάζονται τα μέλη του θιάσου στο πλαίσιο της «κολεχτίβας», του πιο κοινού μοντέλου θιάσου που απαντάται στη Σοβιετική Ένωση εκείνην την εποχή. Στο άρθρο γίνεται αναφορά στις προσπάθειες του θιάσου να επιχειρήσει μια προσέγγιση του θεατρικού έργου *Τα τριάντα εκατομμύρια του Γκλαντιاتور* του Ευγένιου Λαμπίς¹²⁰ που να υπακούει στις αρχές της Σοβιετικής Ένωσης. Το συγκεκριμένο θεατρικό κείμενο επιλέχθηκε ανάμεσα σε πολλά άλλα του

¹¹⁵ Στο ίδιο.

¹¹⁶ [Ανυπόγραφο], «Το εφετεινό θεατρικό φεστιβάλ», *Θεατρική Τέχνη*, τμ.1, τχ. 2, σ. 8.

¹¹⁷ Στο ίδιο.

¹¹⁸ Στο ίδιο.

¹¹⁹ Leon Moussinac, «Γιατί επαίξαμε Labiche», *Θεατρική Τέχνη*, τμ. 1, τχ. 1 (15 Οκτωβρίου 1935), σ. 9-10.

¹²⁰ Πρόκειται για την τετράπρακτη μουσική κωμωδία (Comédie-vaudeville) του 1875: *Les Trente Millions de Gladiator* των Eugène Labiche και Philippe Gille.

ίδιου συγγραφέα, διότι θεωρήθηκε πως η πλοκή του προσέφερε υλικό για σύγχρονη κοινωνική κριτική. Πρόκειται για μια κωμωδία που η υπόθεσή της περιστρέφεται γύρω από την παρουσία ενός νεαρού Αμερικανού στο Παρίσι, όπου καταφθάνει προκειμένου να ξοδέψει το ποσό των τριάντα εκατομμυρίων, ώστε να αγοράσει όλα όσα δεν θα μπορούσε ποτέ να βρει στον τόπο του. Για τους ηθοποιούς και τον ρεζισέρ στο έργο προσφερόταν η εικόνα μιας καθ' όλα καπιταλιστικής κοινωνίας, στην οποία όλα μπορούσαν να αγοραστούν και να καταναλωθούν, αν το υποκείμενο διέθετε το ανάλογο χρηματικό αντάλλαγμα.¹²¹

Μολονότι το θεατρικό έργο γράφτηκε με σκοπό να καυτηριάσει αυτήν ακριβώς την κατάσταση, μέσα από τα κωμικά παθήματα των χαρακτήρων, για τον Moussinac, όπως και για όλα τα μέλη του θιάσου, ο Λαμπίς είναι και ο ίδιος απολύτως ταυτισμένος με την αστική διασκέδαση και τα γαλλικά αστικά σαλόνια. Γράφει ο Moussinac: «Έπρεπε λοιπόν να προσπαθήσουμε να πούμε αυτό που απέφυγε να πει ο Labiche σαν καλός αστός που έκανε το καθήκον του, ν' αντικαταστήσουμε το χαμόγελο με την καυστική ειρωνία».¹²² Το έργο φαίνεται να διασκευάζεται εξολοκλήρου. Έτσι, οι ηθοποιοί εργάζονται επί μήνες, προκειμένου να χτίσουν από την αρχή τα διαλογικά μέρη του έργου, και δουλεύουν συστηματικά με το σώμα τους, ώστε να τονιστούν τα γελοία χαρακτηριστικά του εκάστοτε χαρακτήρα. Για το συγκεκριμένο εγχείρημα σταδιακά επιστρατεύονται όλοι οι καλλιτέχνες της σκηνής: ζωγράφοι, σκηνογράφοι, μουσικοί.¹²³ Ο τελικός σκοπός δεν ήταν παρά η απεικόνιση της πορείας του υποκειμένου που σταδιακά μετατρέπεται σε καταναλωτική μηχανή μέσα στο πλαίσιο μιας κεφαλαιοκρατικής κοινωνίας, της οποίας τα υπόλοιπα μέλη δεν είναι παρά αστοί που επιβιώνουν εξωθώντας το υποκείμενο στην αλόγιστη και περιττή κατανάλωση. Το παραπάνω άρθρο παρουσιάζει ενδιαφέρον όχι μόνο γιατί αποτελεί δείγμα της εργασίας των θιάσων αυτού του είδους. Κυρίως μελετάται επειδή καταδεικνύει ένα διαφορετικό καθεστώς σε σχέση με τις παρουσιάσεις του σοβιετικού θεάτρου που προηγήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1920 (και παρατέθηκαν, σχολιασμένες στο πρώτο κεφάλαιο): αφού παρουσιάζει τα ίδια τα μέλη του θιάσου να καταπιάνονται με την προσαρμογή του έργου της παράστασης στα ιδανικά της σοβιετικής κοινωνίας. Συνεπώς, η συγκεκριμένη μαρτυρία έρχεται σε αντίθεση με την παρουσίαση ενός αυταρχικού καθεστώτος που λογοκρίνει τα θεατρικά κείμενα και παρεμβαίνει στη δουλειά των θιάσων.

Στο ίδιο τεύχος εντοπίζεται ακόμη μια αναφορά στο σοβιετικό θέατρο. Συγκεκριμένα, ο Θάνος Κωτσόπουλος ξεκινά τη δημοσίευση μιας σειράς άρθρων, τα

¹²¹ Leon Moussinac, «Γιατί επαίξαμε Labiche».

¹²² Στο ίδιο.

¹²³ Στο ίδιο.

οποία θα αποτελέσουν αργότερα τη μελέτη του «Η αισθητική του λόγου», που φαίνεται να αποσκοπεί στη μελέτη των σύγχρονών του θεατρικών τάσεων.¹²⁴ Ο Κωτσόπουλος συνοψίζει σε μια παράγραφο το ζήτημα που μας απασχόλησε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Όπως παρατηρεί, μολονότι η διεθνής θεατρική παραγωγή παραμένει πλούσια, η αντίθεση ανάμεσα στο δυτικό θέατρο και στο θέατρο της σοβιετικής Ρωσίας είναι εξόφθαλμη.¹²⁵ Το πρώτο παραμένει στάσιμο, ενώ το δεύτερο από την Επανάσταση και μετά διαρκώς ανανεώνεται. Αυτό αποδίδεται στο γεγονός πως στο δυτικό αστικό θέατρο υπερισχύει ο συγγραφέας, ενώ, αντίθετα, στο σοβιετικό διακηρύσσεται η απόλυτη ισχύς –η «παντοκρατορία»– του σκηνοθέτη.¹²⁶ Η άποψή του γίνεται σαφής ήδη από τον τίτλο της συγκεκριμένης δημοσίευσης· για τον Κωτσόπουλο: «Η σημερινή παρακμή του θεάτρου είναι παρακμή των μεγάλων δραματικών ποιητών».¹²⁷ Υποστηρίζει πως οι θεατρικοί συγγραφείς εκείνης της περιόδου, σε αντίθεση με τους κλασικούς συγγραφείς, αδυνατούν να προσεγγίσουν μια διαχρονική και ολοκληρωμένη ποιητικότητα. Και αυτό αποδίδεται στην αδυναμία τους να «ξεπεράσουν τα κοινωνικά τους πλαίσια». Με άλλα λόγια, αναζητά μια οικουμενική διάσταση, η οποία απουσιάζει από τη σύγχρονή του δραματική παραγωγή και αποτελεί περισσότερο ζήτημα που αφορά τον συγγραφέα, και όχι τον σκηνοθέτη. Το εξαιρετικά ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι πως, για τον Κωτσόπουλο, η εργασία των σοβιετικών σκηνοθετών φαίνεται να αποτελεί μια ακόμα από τις εκφάνσεις του προβλήματος. Η παραπάνω άποψη έρχεται σε αντίθεση με όλα τα υπόλοιπα άρθρα, όπου οι σοβιετικές παραστάσεις παρουσιάζονταν ως απάντηση στην κρίση του δυτικού θεάτρου. Με αφορμή τις διαφορετικές διακηρύξεις που πραγματοποιήθηκαν στη Λέσχη Καλλιτεχνών της Μόσχας, ο Κωτσόπουλος επιχειρεί να τονίσει τη διάσταση ανάμεσα στις απόψεις και των Ρώσων σκηνοθετών. Τοποθετεί στο ένα άκρο τον Μεγερχόλντ, που επιμένει στη διάνοια του σκηνοθέτη, και στο άλλο την άποψη του Σεργκέι Ράντλωφ, που υποστηρίζει πως στο θέατρο πρέπει να υπερισχύει η ποιητική δημιουργία. Έτσι, φτάνει στο συμπέρασμα πως η ανανέωση και η επαναστατικότητα του σοβιετικού θεάτρου πραγματοποιήθηκαν εξαιτίας της σοβιετικής δραματουργίας.¹²⁸ Σύμφωνα με το άρθρο, οι σοβιετικοί θεατρικοί συγγραφείς βρήκαν έναν κοινό, αδιαπραγμάτευτο και καθολικό στόχο (τη διάδοση της σοσιαλιστικής κοινωνίας στις λαϊκές μάζες) και με αυτού του

¹²⁴ Θ. Κωτσόπουλος, «Η κρίση του ρεπερτορίου στο παγκόσμιο θέατρο», *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 7 (25 Ιανουαρίου 1936), σ. 10-13.

¹²⁵ Στο ίδιο.

¹²⁶ Στο ίδιο.

¹²⁷ Στο ίδιο.

¹²⁸ Στο ίδιο.

είδους τα έργα πρόσφεραν άπλετο χώρο για σκηνικό πειραματισμό στους σκηνοθέτες τους.¹²⁹

Η πρόσληψη της σοβιετικής σκηνικής δημιουργίας τη δεκαετία του 1930

Κατά την πρώτη πενταετία του 1930 εμφανίζονται στον ελληνικό Τύπο ορισμένα άρθρα που εστιάζουν στον πρωτοποριακό χαρακτήρα της σκηνικής δημιουργίας των σοβιετικών καλλιτεχνών. Τα άρθρα, που είναι περιγραφικά και εκτενή, επιχειρούν να συστήσουν στο ελληνικό κοινό τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σοβιετικής θεατρικής σκηνής. Στην παρούσα ενότητα θα πραγματοποιηθεί μια απόπειρα παρουσίασης της ελληνικής πρόσληψης του σοβιετικού θεάτρου την περίοδο 1930-1935, μέσα από τα αφιερώματα του εγχώριου Τύπου σε σκηνοθέτες και σκηνογράφους της ΕΣΣΔ που ξεχώρισαν εκείνη την εποχή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ένα ανυπόγραφο άρθρο που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Πρωία* τον Απρίλιο του 1930, με σκοπό να προβάλλει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των παραστάσεων του «υπερ-μοντέρνου Ρώσου σκηνοθέτη» Αλεξάντρ Ταΐρωφ.¹³⁰

Η στήλη που φιλοξενεί το συγκεκριμένο άρθρο ονομάζεται «Θεατρικοί Επαναστάται» και παρουσιάζει μια αναγνωριστική συνέντευξη του σκηνοθέτη, που βρίσκεται στη Βιέννη στο πλαίσιο μιας διεθνούς περιοδείας του. Σύμφωνα με το άρθρο, ο Ταΐρωφ ανήκει σε εκείνη την κατηγορία των Ρώσων σκηνοθετών οι οποίοι, σε αντίθεση με τους Ευρωπαίους καλλιτέχνες, αντιμετώπισαν την παγκόσμια θεατρική κρίση μέσα από ριζοσπαστικές απόπειρες πειραματισμού και ευρηματικότητας. Στο άρθρο σχολιάζονται οι απόπειρες σκηνοθετών ανά τον κόσμο να δημιουργήσουν σκηνικά υπερθεάματα και φαντασμαγορίες, προκειμένου να ανταγωνιστούν τις θεαματικές προσελεύσεις του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες. Στον αντίποδα, ο Ταΐρωφ, ένας «θεατρικός επαναστάτης», απομακρύνεται από τις σύγχρονες του απόπειρες «κινηματογραφοποίησης» της θεατρικής σκηνής και θέτει τον ηθοποιό στο επίκεντρο, με σκοπό τη δημιουργία σκηνικών εικόνων. Βέβαια, όπως παρατηρεί ο Ρώσος εμικρές σκηνοθέτης Φιόντορ Κομισαργιέφσκι το 1936, ο κινηματογράφος εκείνην την περίοδο στερείται πρωτοτυπίας και δεν αποτελεί καν καθαρή μορφή τέχνης.¹³¹ Πιο συγκεκριμένα, η φωτογραφική αναπαράσταση της ζωής, η χρήση των ειδικών φωτισμών και τεχνικών εφέ έχουν ήδη χρησιμοποιηθεί στο θέατρο από τον προηγούμενο αιώνα. Επομένως, σύμφωνα πάντα με τον Κομισαργιέφσκι, η μίμηση των

¹²⁹ Στο ίδιο.

¹³⁰ [Ανυπόγραφο], «Θεατρικοί επαναστάτες. Ο σκηνοθέτης Τάιρωφ και το φουτουριστικόν θέατρόν του», εφ. *Πρωία*, 10 Απριλίου 1930.

¹³¹ Θ. Κομισαργιέφσκι, «Σκηνογραφίες και κουστούμια στην Ευρώπη», *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 7 (1 Ιανουαρίου 1936), σ. 9.

κινηματογραφικών μέσων στη Σοβιετική Ένωση δεν ήταν παρά μια ανούσια πράξη, που στερεί από το θέατρο τα δύο πιο βασικά χαρακτηριστικά του: τη ζωντανή τέχνη και τη διανοητική επίδραση.

Σύμφωνα με όσα περιγράφει ο ίδιος ο Ταΐρωφ στις δύο συνεντεύξεις του, επιχειρεί να δημιουργήσει ένα θέατρο που μετουσιώνει τα προστάγματα της εποχής του μέσα από δύο αισθητικές κατευθύνσεις:

α) τη διαρκή κίνηση

β) τη μεταβλητότητα της σκηνικής εικόνας

Για τον Ταΐρωφ η κίνηση στη σκηνή πρέπει να είναι διαρκής και αδιάκοπη, έτσι ώστε οι εικόνες που προκύπτουν να ερμηνεύουν και να αναπαριστούν τη γενικότερη εικόνα της εποχής. Τέσσερα χρόνια αργότερα, σε άρθρο της γαλλικής *Monde* για τον Ρώσο σκηνοθέτη, που αναδημοσιεύεται μεταφρασμένο στο περιοδικό *Ελληνικό Θέατρο*, το θέατρο του Ταΐρωφ χαρακτηρίζεται «καθρέφτης και όχι μουσείο» της πραγματικότητας.¹³² «Ο Ταΐρωφ, του οποίου το όνομα συχνά συνδέεται με τον Κονστρουκτιβισμό, είναι ένας σκηνοθέτης εκλεκτικός και στο έργο του διακρίνεται η επίδρασις πολλών Ρώσων και ξένων», παρατηρεί –κάπως λακωνικά– ο Κομισαργιέφσκι δύο χρόνια αργότερα, το 1936.¹³³

«Το θέατρό μου είναι μάλλον θεαματική σκηνή», δηλώνει ο Ταΐρωφ στους δημοσιογράφους της Βιέννης το 1930.¹³⁴ Αν και, αν ληφθεί υπόψη το δραματολόγιο που επιλέγεται, ο θιάσός του δίνει την εντύπωση θιάσου ρεπερτορίου, ο Ταΐρωφ υποστήριζε πως το θέατρο που επιδιώκει να παρουσιάσει δεν βασίζεται στον λόγο αλλά στην κίνηση των ηθοποιών, η οποία πρέπει απαραίτητα να ακολουθείται από την κίνηση ολόκληρου του σκηνικού διάκοσμου. Παράλληλα, απορρίπτει κάθε ρεαλιστική ή νατουραλιστική ανάγνωση των θεατρικών έργων που ανεβαίνουν. Στο ρεπερτόριο του θιάσου του Ταΐρωφ συναντά κανείς έργα όπως: η *Σαλώμη* του Όσκαρ Ουάιλντ, η *Φαίδρα* του Ρακίνα, η *Αγία Ιωάννα* του Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω ή το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Σαίξπηρ. Εντούτοις, οι ηθοποιοί ανταποκρίνονται σε όλα τα θεατρικά είδη με ευελιξία και συνέπεια, ερμηνεύοντας τους διαφορετικούς ρόλους με ένα σταθερό υποκριτικό ύφος που θέτει –φυσικά– την κίνηση στο επίκεντρο. Ο Ταΐρωφ δήλωνε: «Σήμερα παίζουν μίαν φάρσαν, αύριον μίαν οπερέτταν, μεθαύριον μίαν τραγωδίαν».¹³⁵ Μάλιστα, συμπληρώνει emphaticώς πως δεν υπάρχει τίποτα πιο σημαντικό από έναν ηθοποιό που είναι σε θέση να περάσει από την τραγωδία στην οπερέτα, ανεξάρτητα

¹³² [Ανυπόγραφο], «Ο σκηνοθέτης Αλέξανδρος Ταΐρωφ», *Ελληνικόν θέατρον*, τχ. 180 (8 Απριλίου 1934), σ. 4.

¹³³ Θ. Κομισαργιέφσκι, «Σκηνογραφίες και κουστούμια στην Ευρώπη», σ. 9.

¹³⁴ [Ανυπόγραφο], «Ο σκηνοθέτης Αλέξανδρος Ταΐρωφ».

¹³⁵ Στο ίδιο.

από το φυσικό χάρισμα της όμορφης φωνής ή της «τραγικής φυσιογνωμίας». Και επαναλαμβάνει τέσσερα χρόνια αργότερα, απευθυνόμενος αυτήν τη φορά στους επικριτές του: «Ο θίασός μου αποτελείται από 60 ηθοποιούς χωρίς ρόλους. Όλοι παίζουν το κλασικό δράμα και την κωμωδία, την παντομίμα και τη φάρσαν».¹³⁶ Άρα, οι ηθοποιοί θα πρέπει να είναι παράλληλα τραγουδιστές, ταχυδακτυλουργοί και ακροβάτες. Ταυτόχρονα, όμως, έχουν μεγάλη ελευθερία επί σκηνής, αφού για τον Ταΐρωφ η σκηνή δεν πρέπει να αποτελεί ποτέ μια επίπεδη επιφάνεια αλλά «πλήθος επιφανειών τεθλασμένων».¹³⁷ Συμπερασματικά, στις παραστάσεις του Ταΐρωφ παρατηρούνται δύο κυρίαρχες συνιστώσες: ο ηθοποιός και ο αναβαθμισμένος σκηνικός διάκοσμος. Ο ηθοποιός πρέπει να ξέρει να τοποθετεί το σώμα του στην πολυδιάστατη σκηνή και να κινείται στα πλαίσιά της τόσο αυτόνομα όσο και παράλληλα με το ίδιο το σκηνικό, που δεν έχει πια διακοσμητικό ή επικουρικό ρόλο αλλά κινείται και αναδιαμορφώνεται μαζί με τις κινήσεις του ηθοποιού, πολύ κοντά στις επιταγές του φουτουριστικού κινήματος.

Επιπλέον, το 1935 η Αθηνά Σαραντίδη σε άρθρο της στο λογοτεχνικό περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* επιχειρεί να συστήσει στο ελληνικό κοινό τους σοβιετικούς καλλιτέχνες, που υπήρξαν «πραγματικοί πρωτοπόροι μίας νέας φόρμας σκηνικού μονταρίσματος».¹³⁸ Το άρθρο γράφεται με αφορμή το πρόσφατο γεγονός της έκθεσης σκηνογραφιών στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας. Η συγκεκριμένη έκθεση περιελάμβανε περισσότερα από 2.200 έργα των σοβιετικών σκηνογράφων των τελευταίων 17 ετών. Επρόκειτο, δηλαδή, για μακέτες, κοστούμια, σκίτσα κοστούμιών και «πανώ» παραστάσεων που ανέβηκαν στη Σοβιετική Ένωση από την περίοδο της Επανάστασης του 1917 μέχρι και την πρόσφατη θεατρική σεζόν (1934). Σύμφωνα με την αρθρογράφο, η έκθεση εγείρει ένα σημαντικό διαχρονικό πλέον ερώτημα αναφορικά με τη θεατρική δημιουργία: τον ρόλο του σκηνογράφου κατά τη διαμόρφωση της παράστασης. Η Σαραντίδη κάνει λόγο για μια έκθεση που ανέδειξε ξεκάθαρα πως ο σκηνογράφος δεν εργάζεται επάνω στο σκηνικό φορμάρισμα αλλά επάνω στη φόρμα της παράστασης.¹³⁹ Παύει, δηλαδή, να αποτελεί τον καλλιτέχνη που αποδίδει εικαστικά τις ιδέες ενός άλλου καλλιτέχνη, εργαζόμενος παθητικά και χωρίς έμπνευση. Πολύ περισσότερο, σταδιακά και με μέθοδο, εξελίσσεται σε έναν συντελεστή που δουλεύει ταυτόχρονα και μαζί με τον σκηνοθέτη για τη συνολική διαμόρφωση της δραματικής δράσης. Τα εκθέματα του Ιστορικού Μουσείου κρίνεται πως αποδεικνύουν

¹³⁶ Στο ίδιο.

¹³⁷ [Ανυπόγραφο], «Θεατρικοί επαναστάτες. Ο σκηνοθέτης Ταΐρωφ και το φουτουριστικόν θέατρόν του».

¹³⁸ Αθηνά Σαραντίδη, «Η τέχνη της σκηνογραφίας στη σύγχρονη Ρωσία», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τμ. 1, τχ. 19 (18 Αυγούστου 1935), σ. 5 και 15.

¹³⁹ Στο ίδιο, σ. 5.

συνολικά μια «ασυνήθιστη γονιμότητα και τον παλμό μιας τέχνης ζωντανής», που αποτέλεσε φυσική απόρροια των κοινωνικο-πολιτικών συνθηκών που διαμόρφωσαν τη θεατρική τέχνη της Σοβιετικής Ένωσης.¹⁴⁰

Κατά τη Σαραντίδη, οι απαρχές της σοβιετικής σκηνογραφικής πρωτοπορίας βρίσκονται στους προεπαναστατικούς καλλιτέχνες και στην πολύχρωμη, φανταστική, «παρδαλά γιορτινή» ατμόσφαιρα της ζωής που αποτύπωναν.¹⁴¹ Κατόρθωσαν έτσι, μέσα από την ατμόσφαιρα της «γιορτινής παράγκας» που δημιουργούσαν στη σκηνή, τόσο την εξοικείωση του ηθοποιού, που ξαφνικά βρέθηκε χαμένος μέσα στον πλούτο της σκηνογραφίας, όσο και την έγερση συναισθημάτων.¹⁴² Παράλληλα, ο σκηνικός διάκοσμος που δημιουργούσαν, είτε μέσα από τη σάτιρα είτε μέσα από την πολύχρωμη φαντασία, απηχούσε το όραμα ενός καινούργιου κόσμου. Έτσι, η επόμενη γενιά καλλιτεχνών, «οι αναθρεμμένοι μέσα στην μεγαλύτερη επανάσταση του κόσμου», βρήκε πρόσφορο έδαφος στη «νοσταλγική» και κάπως αφελή δημιουργία της προηγούμενης γενιάς, για να αποτυπώσει το έμπρακτο πια αποτέλεσμα των ιδεολογικών αγώνων, στους οποίους μετείχε και η ίδια. Στο άρθρο παρουσιάζονται οι πιο σημαντικοί, κατά την αρθρογράφο, σοβιετικοί σκηνογράφοι, που αποτέλεσαν την αβάν-γκαρντ της πρώτης δεκαπενταετίας του σοβιετικού θεάτρου μετά την Επανάσταση. Αν και το καλλιτεχνικό έργο του καθενός διακρίνεται από ένα καθαρά προσωπικό στιλ και δεν φαίνεται να υπηρετούν την ίδια αισθητική γραμμή, η Σαραντίδη τους αναγνωρίζει την ίδια αφοσίωση και την ίδια μεθοδικότητα, σημειώνοντας πως οι συγκεκριμένοι σοβιετικοί σκηνογράφοι «εργάζονται διαρκώς [...] με πρωτοφανές πάθος και συγκίνηση».¹⁴³

Ο Γεώργιος Γιακούλωφ (Georgii Bogdanovitch Yakoulov, 1882-1928) υπήρξε, κατά τη Σαραντίδη, «ο μόνος ανάμεσα στους σκηνογράφους της Ρωσίας που έχει τέτοιο φλογερό τεμπεραμέντο αγωνιστή, ονειροπόλου και επαναστάτη».¹⁴⁴ Πράγματι, πρόκειται για τον πρώτο ευρύτερα γνωστό σοβιετικό καλλιτέχνη που επιχείρησε να εισαγάγει τεχνικές αρχιτεκτονικής στη θεατρική σκηνή, σε μια εποχή (1918-22) που πληθώρα εικαστικών καλλιτεχνών εγκατέλειπε τη στατικότητα της ζωγραφικής και στρεφόταν στη ζωντανή τέχνη του θεάτρου. Σύμφωνα με το άρθρο, ο Γιακούλωφ εργάστηκε εντατικά, προκειμένου να εισηγηθεί ένα σκηνικό οικοδόμημα που μεταβάλλεται, ώστε να επιτρέπει πλήρη ελευθερία κίνησης στους ηθοποιούς.¹⁴⁵ Η Σαραντίδη υπογραμμίζει τη συστηματικότητα της εργασίας του Γιακούλωφ,

¹⁴⁰ Στο ίδιο.

¹⁴¹ Στο ίδιο.

¹⁴² Στο ίδιο.

¹⁴³ Στο ίδιο.

¹⁴⁴ Στο ίδιο.

¹⁴⁵ Στο ίδιο.

σημειώνοντας συχνά πως σε κάθε καινούργια παράσταση επιχειρούσε να ανακαλύψει εκ νέου, και χωρίς να επαναλαμβάνεται, το πιο άνετο και ταυτόχρονα υψηλής αισθητικής μοντέλο σκηνογραφίας.¹⁴⁶ Παράλληλα, ο Γιακούλωφ έδινε περισσότερη βάση στην εντύπωση που δημιουργούσε ο εκάστοτε σκηνικός διάκοσμος, παρά στις επιμέρους λεπτομέρειες.¹⁴⁷ Αποσκοπούσε έτσι στην ανάδειξη της δημιουργικότητας του ηθοποιού μέσα από τη μεταβλητότητα των κοστούμιών και του σκηνικού. Στο άρθρο αναφέρονται χαρακτηριστικά τα σκηνικά που δημιούργησε για τις παραστάσεις *Πριγκίπισσα Μπράμπελ*¹⁴⁸ και *Ζιροφλέ-Ζιροφλά*, που σκηνοθέτησε ο Αλεξάντρ Ταΐρωφ το 1920 και 1922 αντίστοιχα. Σύμφωνα με τη Σαραντίδη, για την πρώτη παράσταση «κατασκεύασε κυβιστικές παράξενες φιγούρες περιστρεφόμενες σαν έλικες», που δημιουργούσαν όγκους επάνω στη σκηνή και με τις οποίες οι ηθοποιοί έπρεπε να βρίσκονται σε συνεχή αλληλεπίδραση.¹⁴⁹ Για τη δεύτερη παρουσίασε ένα «ορθολογισμένο» οικοδομήσιμο υλικό, επάνω στο οποίο έπρεπε να παίζουν οι ηθοποιοί.¹⁵⁰ Στην πραγματικότητα, οι σκηνογραφίες των δύο παραστάσεων διέφεραν η μια από την άλλη σε εντυπωσιακό βαθμό. Το «καλειδοσκοπικό», αποτελούμενο από χρωματιστά επίπεδα, σκηνικό της *Prinzessin Brambilla* δημιουργήθηκε με σκοπό να παραπέμπει σε μια φαντασμαγορία, συνδυάζοντας επιρροές από το βενετσιάνικο καρναβάλι και πολύχρωμο όραμα.¹⁵¹ Στον αντίποδα, ο σκηνικός διάκοσμος της παράστασης *Ζιροφλέ-Ζιροφλά* αποτελούνταν από πτυσσόμενες σκάλες, μαύρες οθόνες, περιστρεφόμενους καθρέφτες και καταπακτές, που αξιοποιούνταν στο έπακρο από τους ηθοποιούς, προκειμένου να επιτύχουν την παραμόρφωση και την κυβιστική εντύπωση, για την οποία κάνει λόγο η Σαραντίδη.¹⁵² Μολονότι οι δύο παραστάσεις ταυτίστηκαν σε πολύ μεγάλο βαθμό με το θέατρο του Ταΐρωφ, η Σαραντίδη υποστηρίζει πως η μεγαλύτερη συμβολή του Γιακούλωφ στη ρωσική πρωτοπορία είναι η μακέτα που κατασκεύασε για την όπερα *Ριέντσι* του Ρίχαρντ Βάγκνερ έναν χρόνο αργότερα (1921), σε σκηνοθεσία του Μεγερχόλντ.¹⁵³ Η Σαραντίδη αναφέρει:

¹⁴⁶ Στο ίδιο.

¹⁴⁷ Worrall, *Modernism to Realism on the Soviet Stage*, σ. 33.

¹⁴⁸ Πρόκειται για το *Prinzessin Brambilla* του E. T. A Hoffman, μια όπερα με πρόλογο και πέντε πράξεις, που ανέβηκε από τον Ταΐρωφ στο Θέατρο Καμέρνι στις 4 Μαΐου 1920.

¹⁴⁹ Σαραντίδη, «Η τέχνη της σκηνογραφίας στη σύγχρονη Ρωσία», σ. 5.

¹⁵⁰ Στο ίδιο.

¹⁵¹ Worrall, *Modernism to Realism on the Soviet Stage*, σ. 33.

¹⁵² Στο ίδιο, σ. 39.

¹⁵³ Μολονότι η παράσταση, που αποτελούσε μια πιο «επαναστατικοποιημένη» εκδοχή της όπερας του Βάγκνερ, δεν ανέβηκε ποτέ, αφού το θέατρο έκλεισε με εντολή του Λουνατσάρσκι (στις 21 Ιουνίου 1921), η μακέτα και τα σχέδια των κοστούμιών του Γιακούλωφ εκτέθηκαν κανονικά σε κεντρική αίθουσα στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας ως εκθέματα της σοβιετικής Αβάν-Γκαρντ. Βλ. Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, σ. 169.

[...] ίσως να είναι η πιο πρωτότυπη και υποκειμενική σκηνογραφία του Γιακούλωφ.
[...] Είναι μεστή από μεγαλειώδη δυναμικότητα και μια ηρωική περιπάθεια του πιο υψηλού στυλ.¹⁵⁴

Βέβαια, παρόλο που ο Γιακούλωφ φαίνεται να επιχειρεί να εισαγάγει την αρχιτεκτονική στη θέση των ζωγραφικών σκηνικών, η Σαραντίδη επισημαίνει πως ο βασικότερος εισηγητής της θεατρικής αρχιτεκτονικής υπήρξε ο Βίκτωρ Σεστακώφ.¹⁵⁵ Στον σκηνικό διάκοσμο που εισηγείται ο Σεστακώφ η έμφαση δεν δίνεται στη θεαματική ποικιλομορφία που απασχολεί τον Γιακούλωφ, αλλά στον πλήρη εξορθολογισμό και στη μηχανοποίηση όλων των τεχνικών μέσων που αποτελούν συνολικά το σκηνικό της κάθε παράστασης. Ο Σεστακώφ ξεκινά το όραμά του για την αντικατάσταση του εικαστικού σκηνογράφου με τον αρχιτέκτονα-μηχανικό επηρεασμένος βαθύτατα από τις σκηνογραφίες δύο άλλων σημαντικών σοβιετικών σκηνογράφων, της [Λιούμπα] Πόποβα και του [Αλεξάντρ] Βέσνιν. Όμως, για την αρθρογράφο, η δική του σκηνογραφική πρόταση είναι μεγαλύτερης σπουδαιότητας από αυτές των εμπνευστών του.¹⁵⁶ Σύμφωνα με τη Σαραντίδη, τα δικά τους σκηνικά δημιουργήματα υπήρξαν μεν εμβληματικά για την ιστορία του σοβιετικού θεάτρου, αλλά δεν μπόρεσαν να εκφράσουν με συνέπεια μια καθαρή αισθητική πρόταση. Αντίθετα, ο Σεστακώφ φαίνεται να καθιερώνει σταδιακά μια ακριβή σκηνική τεχνική, που εισηγούνταν μαθηματικούς όρους και υπολογισμούς, οι οποίοι στόχευαν στην επίτευξη μιας «πλήρως μηχανοποιημένης» σκηνής. Έτσι, ο Σεστακώφ δημιούργησε μια συγκεκριμένη αισθητική κατεύθυνση, που σταδιακά αποτέλεσε το μεγάλο υπόβαθρο για τους μεταγενέστερους εκφραστές της αρχιτεκτονικής σκηνογραφίας στο σοβιετικό θέατρο.

Λιγότερο «εξορθολογισμένες», αλλά το ίδιο εξέχουσες, φυσιογνωμίες στην ιστορία του σοβιετικού θεάτρου αποτελούν ο Ισαάκ Ραμπίνοβιτς και ο Νικόλαος Ακίμωφ. Ο πρώτος αποδίδει σκηνογραφικά παραστάσεις σοσιαλιστικού ρεαλισμού βρίσκοντας μια ισορροπία ανάμεσα στον δογματισμό και τη δημιουργική φαντασία. Εισάγει έτσι μια «δημιουργική πληθωρικότητα», η οποία είναι αντιπροσωπευτική του στυλ του.¹⁵⁷ Ως σημαντικότερο δείγμα αυτού του στυλ αναφέρεται στο άρθρο η σκηνογραφία στην παράσταση της *Λυσιστράτης*.¹⁵⁸ Ενώ ο Νικολάι Ακίμωφ, με αποκλειστικό γνώμονα τη δημιουργική φαντασία, δημιουργεί μακέτες που υπαγορεύουν στον ηθοποιό τον τρόπο με τον οποίο θα παίζει.¹⁵⁹ Δημιουργεί, δηλαδή,

¹⁵⁴ Σαραντίδη, «Η τέχνη της σκηνογραφίας στη σύγχρονη Ρωσία», σ. 15.

¹⁵⁵ Στο ίδιο.

¹⁵⁶ Στο ίδιο.

¹⁵⁷ Στο ίδιο.

¹⁵⁸ Αναφέρεται στην παράσταση *Λυσιστράτη* (*Lysistrata*) που σκηνοθέτησε ο Νεμρόβιτς Ντάντσενκο το 1924.

¹⁵⁹ Στο ίδιο.

μέσα από τη σκηνογραφία, ένα σκηνοθετικό πλάνο που πρέπει να ακολουθήσουν οι ηθοποιοί. Ωστόσο, η Σαραντίδη θεωρεί πως δρώντας με αποκλειστικό γνώμονα την προσωπική φαντασία, όσο ανεξάντλητη και αν είναι, ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης δεν κατορθώνει –σχεδόν ποτέ– να έρθει σε επικοινωνία με το κοινό. Μολονότι ο Ακίμωφ ανήκει στην κατηγορία των «γεμάτων πάθος και αφοσίωση» καλλιτεχνών της σκηνής που επιζητά η αρθρογράφος, η ίδια θεωρεί πως δεν κατόρθωσε ποτέ να ξεπεράσει τα εμπόδια του «θλιμμένου σκεπτικισμού» που του επέβαλε η φαντασία του· και άρα δεν επέτρεψε στο κοινό της εποχής του να ταυτιστεί με τη δουλειά του.



Ο «εκκεντρικός» Νικολάι Ακίμωφ.
Από δημοσίευμα της εφημερίδας *Έθνος* (2 Μαρτίου 1930).

Τέλος, το άρθρο κλείνει με μια επαινετική αναφορά στην «παθητική λιτότητα» που διακρίνει το έργο του Β. Ρίντιν.¹⁶⁰ Ο Ρίντιν –σε αντίθεση με όλους τους παραπάνω– επιχείρησε να δημιουργήσει μια ομαδική φόρμα παράστασης, κατασκευάζοντας λιτά, αλλά διόλου απλοϊκά, σκηνικά, που βασίζονται στην ιδέα ενός ενιαίου, πρωτότυπου πλάνου, το οποίο απεικονίζει ένα και μόνο σκηνικό, που χρησιμοποιείται σε όλη τη διάρκεια της παράστασης. Το έργο του ξεχωρίζει, σύμφωνα με τη Σαραντίδη, γιατί στη

¹⁶⁰ Αναφέρεται στον σοβιετικό σκηνογράφο Vadim Fedorovič Rindin (1902-1974).

συγκεκριμένη περίπτωση το ταλέντο, η πρωτοποριακή διάθεση και η καθαρή φόρμα, που μοιράζονται όλοι οι σοβιετικοί σκηνογράφοι, εκφράζεται με φειδωλά μέσα και μια αξιοσημείωτη λακωνικότητα.

Οι βιοματικές εντυπώσεις

Στην παρούσα ενότητα μάς δίνεται μια ευκαιρία να εξετάσουμε τη θεατρική ζωή της Σοβιετικής Ένωσης μέσα από δύο ελληνικές μαρτυρίες. Το συγκεκριμένο γεγονός έρχεται σε αντίθεση με όλες τις προηγούμενες περιπτώσεις, όπου ο διάυλος πρόσληψης του σοβιετικού θεάτρου ήταν ξένα δημοσιεύματα ή ανταποκρίσεις που αφορούσαν παραστάσεις σοβιετικών θιάσων στην Ευρώπη. Ο Νίκος Καζαντζάκης και ο Θεμιστοκλής Αθανασιάδης-Νόβας αποτελούν δύο, μάλλον σπάνια, ιστορικά παραδείγματα Ελλήνων συγγραφέων και διανοητών που γνώρισαν διά ζώσης τη Σοβιετική Ένωση της αγκίτ- προπ. Τόσο ο ένας όσο και ο άλλος κατέγραψαν στον Τύπο πληθώρα εμπειριών και σκέψεων για τις παραστάσεις του σοβιετικού θεάτρου κατά τον Μεσοπόλεμο.

Ο Νίκος Καζαντζάκης καταφθάνει στη σοβιετική Ρωσία την 13η Οκτωβρίου 1925 ως ειδικός απεσταλμένος της αθηναϊκής εφημερίδας *Ελεύθερος Λόγος*, που εκείνην την περίοδο διηύθυνε ο Κώστας Ουράνης, και μένει για ένα χρονικό διάστημα στην Οδησό.¹⁶¹ Περίπου στα μέσα του Νοεμβρίου της ίδιας χρονιάς ο συγγραφέας εγκαθίσταται στη Μόσχα, όπου θα παραμείνει μέχρι τις 25 Ιανουαρίου του 1926, με μια ενδιάμεση μικρή εξόρμηση (1-4 Ιανουαρίου) στο Λένινγκραντ. Η συγκεκριμένη περίοδος της διαμονής του συγγραφέα στη Ρωσία, που αποτελεί το πρώτο από τα τέσσερα ταξίδια του στη χώρα των Σοβιέτ, τον φέρνει σε επαφή με παραστάσεις του Ταΐρωφ, του Εβραϊκού Θιάσου της Μόσχας, του Μεγερχόλντ και της θεατρικής κολεκτίβας της αγκίτ-προπ «Μπλε Μπλούζα».¹⁶² Σύμφωνα με την καταγραφή του Παντελή Πρεβελάκη από όσα σημειώνει ο συγγραφέας στο προσωπικό ημερολόγιό του, ο Καζαντζάκης μεταξύ άλλων επισκέφθηκε τα παρακάτω:

Επαναστατικό Θέατρο. Θέατρο Μάγιερχολντ. Παιδικό Θέατρο.[...] Μουσείο θεάτρου[...] Παιδικό Θέατρο [...]. Εβραϊκό Θέατρο. Στο σπίτι του Μάγιερχολντ. Στις πρόβες του Μάγιερχολντ: Ρεβιζόρ. Μουσείο Επανάστασης. Κάμερνι Τεάτρ: Σαλώμη [...] Θέατρο Ταΐρωφ. Συνέντευξη με Ταΐρωφ. [...] Θέατρο Μάγιερχολντ: Μούγκριζε Κίνα!¹⁶³

¹⁶¹ Ν. Καζαντζάκης και Π. Πρεβελάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη. Και σαράντα άλλα Αυτόγραφα εκδιδόμενα με Σχόλια, ένα Σχεδιάσμα Εσωτερικής Βιογραφίας και τη Χρονογραφία του Βίου του Ν. Καζαντζάκη από τον Π. Πρεβελάκη*, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα 1984, σ. 14-15.

¹⁶² Ν. Καζαντζάκης, «Το Θέατρο στη Σοβιετική Ρωσία», *Φιλότεχνος Βόλου*, τχ. 8-9 (Μάρτιος-Απρίλιος 1927), σ. 239-140.

¹⁶³ Καζαντζάκης και Πρεβελάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, σ. 15.

Στα 1927 ο συγγραφέας θα μεταφέρει σε άρθρο του στο περιοδικό *Φιλότεχνος Βόλου* τις συνολικές εντυπώσεις του από το θέατρο της Σοβιετικής Ένωσης. Επιπλέον, το συγκεκριμένο άρθρο συμπεριλήφθηκε αυτούσιο και στο βιβλίο *Τι είδα στη Ρουσία* (μετέπειτα: *Ταξιδεύοντας. Ρουσία*), που θα κυκλοφορήσει το 1928 σε δύο τόμους από το περιοδικό *Στοχαστής*.

Ήδη από τον υπότιτλο του άρθρου ο συγγραφέας πραγματοποιεί μια σαφή κατηγοριοποίηση ανάμεσα στις τρεις θεατρικές τάσεις που γνώρισε διά ζωής την περίοδο 1925-1926 στην ΕΣΣΔ: «Το παλιό θέατρο – Εβραϊκό θέατρο – Προλετάριο θέατρο». Ειδικότερα, με τον χαρακτηρισμό «παλιό» ο Καζαντζάκης αναφέρεται στο είδος του θεάτρου που απηχούσε τις αισθητικές τάσεις της Ρωσίας πριν την κοινωνική ανακατάταξη που επέβαλε η Επανάσταση. Το άρθρο ξεκινά με έναν διάλογο μεταξύ του Έλληνα συγγραφέα και του σοβιετικού σκηνοθέτη Αλεξάντρ Ταΐρωφ, που λαμβάνει χώρα στο καμαρίνι του δεύτερου στο θέατρο Καμέρνι στη Μόσχα, λίγο πριν την έναρξη της παράστασης «της νέας του Επιθεώρησης, της Γιροφλέας».¹⁶⁴ Όλη η επικριτική διάθεση του Καζαντζάκη απέναντι σε αυτού του είδους το αστικό θέατρο, που αδυνατεί να ακολουθήσει την ανατροπή και την ανανέωση που απαιτούσε η σύγχρονη σοβιετική τέχνη, εξαντλείται επάνω στην ίδια τη φυσιογνωμία του Ταΐρωφ. Ο Ταΐρωφ, που στο άρθρο εμφανίζεται ως κύριος εκφραστής αυτών των θεατρικών τάσεων, σκιαγραφείται σχεδόν γελοιογραφικά. «Ο ευχαριστημένος τούτος παχύς αστός με τη χωρίστρα του και την άμεμπτη γραβάτα» δεν ικανοποιεί ολωσδιόλου τον Έλληνα συγγραφέα, που ζητά να μάθει τον αντίκτυπο του κομμουνιστικού καθεστώτος στις σκηνοθετικές απόπειρες του Ταΐρωφ με αφορμή την παράσταση της *Σαλώμης*, που παρακολούθησε στο Βερολίνο.¹⁶⁵ Μολονότι ο Ρώσος σκηνοθέτης απαντά συγκαταβατικά αναφορικά με τις νέες αισθητικές αναζητήσεις πέρα από τον «στενό» ρεαλισμό που επιβάλλει η κομμουνιστική πραγματικότητα, αλλά και πέρα από τον «μη υγιή» ρομαντισμό, ο Καζαντζάκης στρέφει τη συζήτηση γύρω από τον ορισμό του νεορομαντισμού. Ενδεχομένως, με τον διαχωρισμό ανάμεσα στον υγιή και μη υγιή ρομαντισμό ο Ταΐρωφ να αναφερόταν περισσότερο στην αξιοποίηση των σκηνικών προεκτάσεων που επέφερε ο ρομαντισμός και στην αποστασιοποίηση από τον υποκειμενισμό, την εσωτερικότητα, ακόμα και την πεσιμιστική διάθεση που επιβάλλει. Ωστόσο, η συγκεκριμένη τοποθέτηση δεν φαίνεται να συνάδει με τις απόψεις του Καζαντζάκη για το σύγχρονο θέατρο. Αυτό που μπορεί να συμπεράνει κανείς από τις

¹⁶⁴ Είναι πιθανόν να αναφέρεται σε κάποια επανάληψη της opera buffa *Giroflé-Girofla* του Γάλλου Charles Lecocq, που αναφέρθηκε και παραπάνω. Η παράσταση παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Καμέρνι θέατρο στις 3 Οκτωβρίου 1922. Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από την παράσταση βλ. Dasia N. Posner, *The Director's Prism: E. T. A. Hoffmann and the Russian Theatrical Avant-Garde*, Northwestern University Press, Evanston IL (Illinois) 2016, σ. 128-129.

¹⁶⁵ Καζαντζάκης, «Το θέατρο στη Σοβιετική Ρουσία», σ. 239.

απαντήσεις του είναι πως αναζητά μια βίαιη αποκοπή από όλα τα κινήματα που προηγήθηκαν στο πρόσφατο παρελθόν (νεοκλασικισμός, ρομαντισμός, ρεαλισμός), κάτι που είναι εξ ορισμού αδύνατον να πραγματοποιηθεί στο θέατρο του Ταΐρωφ τη δεδομένη στιγμή. «Το θέατρο του Ταΐρωφ σέρνεται καθυστερημένο πίσου από την επαναστατική πορεία, απροσάρμοστο κι' αστικό», καταλήγει, σχεδόν αφοριστικά, σε άλλο σημείο του άρθρου.

Στον αντίποδα των αστικών –και ξεπερασμένων κατά τον Καζαντζάκη– παραστάσεων του Θεάτρου Καμέρνι, ο συγγραφέας ανακαλύπτει στο Εβραϊκό Θέατρο της Μόσχας μια θεατρική προσέγγιση που απομακρύνεται από το συμβατικό αναπαραστατικό θέατρο. Σύμφωνα με όσα περιγράφει, επρόκειτο για μια παράσταση με λιτά εκφραστικά μέσα, κοστούμια και σκηνικά που πρόδιδαν εξπρεσιονιστικές επιρροές, χοντροβαμμένες μάσκες και απότομες εναλλαγές φωτισμών.¹⁶⁶ Όσο για τους ηθοποιούς, που έδιναν την εντύπωση «νευρόσπαστων», διαβάζουμε χαρακτηριστικά:

[...] αντί να διαβάζουν εφημερίδα αληθινή, κρατούν ένα κομμάτι στρατσόχαρτο.¹⁶⁷

Επομένως, με την επιστροφή σε τεχνικές υποκριτικής που παραπέμπουν στα ποικίλα θεάματα της φάρσας και της παντομίμας επιτυγχάνεται μια περισσότερο συμβολική διάσταση των πραγμάτων. Προσδίδεται έτσι όλο και λιγότερη βαρύτητα στο περιεχόμενο και η εστίαση γίνεται κυρίως στη μορφή. Ο Καζαντζάκης καταλήγει για τη συγκεκριμένη παράσταση:

Νιώθεις πως η Τέχνη δεν είναι μια νοικοκυρεμένη, νηφάλια, αναπαράσταση της ζωής. Μα ένα μεθύσι ιερό, [...] μια ηρωική έξοδος από τον τόπο και το χρόνο.¹⁶⁸

Μέσα από μια νιτσεϊκή, λοιπόν, έμπνευση και επιρροή, φαίνεται πως ο συγγραφέας αναζητά το «νέο» θέατρο στις απαρχές, δηλαδή στο «παλαιό» διονυσιακό θέατρο. Προκύπτει έτσι μια νέα θεατρική αντίληψη, η οποία δεν επιζητά τη φύση της στα κινήματα που κυριάρχησαν τον προηγούμενο αιώνα, αλλά ξαναγυρνά στη διονυσιακή λατρεία. Έτσι, εκτός από το θέατρο του Ταΐρωφ, απορρίπτεται στη συνέχεια και το θέατρο του Μεγερχόλντ, που επίσης αποτελεί συνώνυμο του θεατρικού πειραματισμού στην ΕΣΣΔ εκείνην την περίοδο. Για τον Καζαντζάκη, το θέατρο του Μεγερχόλντ διαθέτει μια αυστηρή («αδιάλλακτη» σύμφωνα με το άρθρο) λογική, που αναπόφευκτα καταλήγει να εκφράζει ένα παράλογο αποτέλεσμα, μια ιδεατή και όχι μια πραγματική ζωή.¹⁶⁹ Αντίθετα, η «αδιάλλακτη μέθη» του εβραϊκού θεάτρου, ενώ αρχικά φαίνεται χαοτική και ασύνδετη με την κοινωνική τάξη και πραγματικότητα, τελικά είναι πιο ουσιαστική. Και αυτό γιατί αποτυπώνει σκηνικά έναν κόσμο που έχει περάσει

¹⁶⁶ Στο ίδιο.

¹⁶⁷ Στο ίδιο.

¹⁶⁸ Στο ίδιο.

¹⁶⁹ Στο ίδιο.

από τη σκέψη στη συλλογική δράση. Το παραπάνω γίνεται φανερό και μέσα από την κριτική που ασκεί στα σκηνικά των παραστάσεων του Μεγερχόλντ, τα οποία χαρακτηρίζονται «διανοητικά», προϊόντα δηλαδή μιας ιδεολογικής διαδικασίας, ενώ τους αποδίδεται και μια θρησκευτική διάσταση («σαν προτεσταντική εκκλησία»), σε αντίθεση με την πραγματική ψυχή, που πρέπει να αναζητηθεί «στην ανατολίτικη, χρωματιστή φαντασία του Ρούσου».

Γίνεται, λοιπόν, σαφές πως για τον Καζαντζάκη τόσο το θέατρο του Ταϊρωφ όσο και αυτό του Μεγερχόλντ ταυτίζονται άλλο περισσότερο και άλλο λιγότερο με την παλαιότερη θεατρική παράδοση. Επιπλέον, γίνεται αντιληπτή και η πικρία του συγγραφέα προς τις «δυνατές ψυχές της Ρουσίας», που εγκατέλειψαν στη στασιμότητα τις (προεπαναστατικές) διακηρύξεις τους για την Τέχνη, απολαμβάνοντας πια θέσεις κομισάριων, δασκάλων και πρεσβευτών.¹⁷⁰ Προς τους καλλιτέχνες που απέτυχαν, δηλαδή, να δημιουργήσουν ένα υπόβαθρο, στο οποίο θα καθιερωνόταν σε συλλογικό επίπεδο η νέα επαναστατική Τέχνη.¹⁷¹ Το Εβραϊκό θέατρο ταυτιζόταν αισθητικά με τα πρότυπα μιας συλλογικής τέχνης, στερούνταν όμως τις πολιτικές επιταγές που αναζητά ο Καζαντζάκης, οι οποίες αντιπροσωπεύουν στην πράξη ένα νεοσύστατο κομμουνιστικό κράτος. Αποκορύφωμα αυτών των επιταγών για το επαναστατικό θέατρο αποτέλεσε για τον συγγραφέα η «Μπλε Μπλούζα». Πρόκειται για τη δημοφιλέστερη θεατρική κολεκτίβα της αγκίτ-προπ, η οποία, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη Alexander Macheret, δεν αποτελούσε μόνο την ονομασία μιας θεατρικής ομάδας ή ενός θεατρικού έργου, αλλά μια μέθοδο δημιουργίας ενός καθαρά σοβιετικού είδους θεάτρου.¹⁷² Σύμφωνα με τον Καζαντζάκη, όλα τα επιμέρους στοιχεία που συνέθεταν την παράσταση συνιστούσαν ένα θέατρο που δημιουργήθηκε μέσα στο κλίμα της Επανάστασης. Όμως, αυτήν τη φορά τα λιτά –σχεδόν πρωτόγονα– σκηνικά, οι γρήγορες και απότομες εναλλαγές των σκηνών και η έλλειψη τόσο της αισθητικής φόρμας όσο και της συνέχειας της πλοκής συνιστούν μια καθαρά πολιτική τέχνη, μια τέχνη που προσανατολίζεται αποκλειστικά στην πνευματική ανύψωση του προλεταριάτου. Ο Καζαντζάκης σημειώνει: «Η Μπλάβη Μπλούζα είναι το προλετάριο θέατρο, απλό, δυνατό, αδέξιο».¹⁷³ Τα έργα γράφονταν από εργάτες και παρακολουθούνταν από εργάτες, την ώρα που οι ηθοποιοί που βρίσκονταν επί σκηνής ήταν και οι ίδιοι εργάτες που φοίτησαν στη Σχολή Καλών Τεχνών του κράτους. Παρακάτω διαβάζουμε πως οι νέοι συγγραφείς του προλεταριάτου «δε γράφουν τέχνη

¹⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 240.

¹⁷¹ Στο ίδιο.

¹⁷² Théâtre moderne du G.R. 27 du CNRS, *Le Théâtre D'agit Prop De 1917 à 1932*, στο: Dennis Bablet (επιμ.), *Théâtre années 20*, τμ. 1, La Cité, L'Age d'Homme, Λωζάνη 1977, σ. 126-127.

¹⁷³ Στο ίδιο.

για την τέχνη, δε νοιάζονται για την αισθητική φόρμα· διαλαλούν ιδέες».¹⁷⁴ Επομένως, η ατομική ψυχαγωγική διαδικασία γίνεται συλλογική και η συλλογική αποκτά πολιτικές διαστάσεις, προσφέροντας μέσω του θεάτρου μια κοινωνικο-πολιτική απελευθέρωση που οδηγεί σταδιακά στην εδραίωση της ισχυρότερης κοινωνικής τάξης του σοβιετικού κράτους. Ο Καζαντζάκης θεωρεί πως μέσω αυτού του είδους θεάτρου «οι μεγάλες ιδέες» μεταδίδονται από τη σκηνή στην πλατεία και αντίστροφα. Μολονότι έχει γνώση της απουσίας καλλιτεχνικού προσανατολισμού που παρατηρείται και στο θέατρο της ΕΣΣΔ, αναγνωρίζει το προλεταριακό θέατρο ως πρώτη απόπειρα δημιουργίας του απαιτούμενου υπόβαθρου, ώστε η ιδέα να εφαρμοστεί μελλοντικά στην πράξη. «Ο νέος πολιτισμός θα βρει, μόνο όταν ισορροπήσει, τη νέα του Τέχνη», καταλήγει στο άρθρο.

Σε πολύτιμο ανταποκριτή αναδεικνύεται και ο Θεμιστοκλής Αθανασιάδης-Νόβας, που δημοσιεύει στο περιοδικό *Νέα Εστία* ένα μακροσκελές άρθρο με αναμνήσεις και εντυπώσεις από τη θεατρική ζωή της Μόσχας.¹⁷⁵ Ο Νόβας επισκέπτεται, όπως είδαμε και στην προηγούμενη ενότητα, τη Σοβιετική Ένωση με αφορμή το Τρίτο Θεατρικό Φεστιβάλ της Μόσχας, που έλαβε χώρα το 1935, και παραμένει στην πόλη για δώδεκα ημέρες, παρακολουθώντας τουλάχιστον δύο παραστάσεις ημερησίως. Στο άρθρο αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η βιομηχανία είχε το σιδηρούν της παραπέτασμα, το θέατρο είχε μόνον την αυλαία του».¹⁷⁶ Στη μελέτη του συγκεκριμένου άρθρου πρέπει να ληφθούν υπόψη δύο σημαντικές παράμετροι: η απώλεια του πρωτογενούς υλικού και το γεγονός πως δημοσιεύεται στο περιοδικό για πρώτη φορά το 1957.¹⁷⁷ Επομένως, πέραν της προβληματικής η οποία εντοπίζεται στην παράθεση των γεγονότων, που βασίζεται αποκλειστικά στην προσκόμιση εμπειρικών στοιχείων, στο κείμενο υφέρπει και το ζήτημα των περιορισμών που επιβάλλει το ιδεολογικό πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου. Ωστόσο, πίσω από τις ιδεολογικές κατευθύνσεις, την απόδοση αιτιακών σχέσεων και τη διαισθητική ανασυγκρότηση των παρελθόντων γεγονότων, στο άρθρο δίνεται μια αρκετά αντιπροσωπευτική εικόνα της θεατρικής ζωής της Μόσχας με αφορμή τις προγραμματισμένες παραστάσεις του Φεστιβάλ.

Κατά την εισαγωγή του άρθρου ο κριτικός προχωρά σε μια αξιοσημείωτη διάκριση, προκειμένου να αιτιολογήσει την έξαρση της θεατρικής παραγωγής στη Σοβιετική Ένωση («Η Μόσχα πεινούσε και θεατρίζονταν!»). Λαμβάνοντας αφορμή από μια ρήση του Στανισλάβσκι, που υποστηρίζει πως «περισσότερο από τον καθένα, ο

¹⁷⁴ Στο ίδιο.

¹⁷⁵ Θ. Αθανασιάδης-Νόβας, «Τα Θέατρα της Μόσχας», *Νέα Εστία*, τμ. 62, τχ. 728 (1 Νοεμβρίου 1957), σ. 1593-1600.

¹⁷⁶ Στο ίδιο.

¹⁷⁷ Σύμφωνα με όσα υποστηρίζει ο ίδιος ο κριτικός στην εισαγωγή του άρθρου, το πρωτογενές υλικό στο οποίο θα έπρεπε να βασιστεί το άρθρο (προσωπικές σημειώσεις, φωτογραφικό υλικό, προγράμματα, βοηθητική βιβλιογραφία) είχε καταστραφεί ολοκληρωτικά σε φωτιά που ξέσπασε κατά τη διάρκεια του πολέμου (στο ίδιο, σ. 1953).

Ρώσος έχει το πάθος του θεάματος», προβαίνει στον διαχωρισμό του θεάτρου από το θέαμα.¹⁷⁸ Όπως γίνεται αντιληπτό από το κείμενο στο σύνολό του, ως θεάματα ορίζονται οι οργανωμένες εκδηλώσεις με μαζική λαϊκή συμμετοχή, που είχαν μεγάλη διάρκεια και λάμβαναν εθνικό χαρακτήρα. Χαρακτηριστικά αναφέρει:

Γιορτές, κηδείες, συλλαλητήρια, υπαίθρια «Θέατρα Αναμνήσεων» που μετέβαλαν το παρελθόν σε παρόν. Η κηδεία του Λένιν βάσταξε πέντε ολόκληρες μέρες – όσο και τα «Κυκλικά Μυστήρια» του Μεσαίωνα.¹⁷⁹

Προσφέρεται έτσι μια άποψη που θέλει την έξαρση της θεατρικής παραγωγής στη Σοβιετική Ένωση να εντάσσεται μέσα σε ένα γενικότερο κλίμα παλλαϊκών εκδηλώσεων που υποκινείται από την κυβέρνηση. Και παρόλο που ο κριτικός δεν χάνει ευκαιρία να υπερτονίσει την καλλιτεχνική στασιμότητα του σοβιετικού κράτους στις εικαστικές τέχνες και τον κινηματογράφο, παραδέχεται την υπεροχή του θεάτρου πρόζας σε σχέση με τις παραστάσεις του δυτικού θεάτρου εκείνην την εποχή, και σημειώνει τη θεαματική προσέλευση του ρωσικού κοινού. Μολονότι η συγκεκριμένη ερμηνεία παρουσιάζεται πιο συγκροτημένη σε σχέση με τις απόψεις που προηγήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1920 και έκαναν λόγο για «παθιασμένους με το θέατρο Σλάβους»¹⁸⁰ ή «θεατρική ειδωλολατρεία»,¹⁸¹ εξακολουθεί, πέραν της τάσης της προς τη γενίκευση, να απηχεί τις μεσοπολεμικές εκτιμήσεις για το σοβιετικό θέατρο. Και αυτό γιατί, συνειδητοποιημένα πλέον, απηχεί πολιτικά και εθνικά (αν όχι εθνοκεντρικά) κριτήρια.

Αναφορικά με το ιδεολογικό περιεχόμενο που απηχούσε η αισθητική γραμμή των παραστάσεων του Φεστιβάλ, ο Νόβας δίνει μια εικόνα που παραπέμπει επίσης στις πρώιμες ελληνικές κρίσεις κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1920 για τη θεατρική πραγματικότητα της Σοβιετικής Ένωσης, για τις οποίες έγινε λόγος και παραπάνω. Δίνει έμφαση, δηλαδή, στην απαγόρευση του Τσέχωφ, στη λογοκρισία των έργων της κλασικής ρωσικής και παγκόσμιας δραματουργίας και στην προτίμηση στους συγγραφείς που τα έργα τους χτυπούσαν με κάθε τρόπο την κεφαλαιοκρατία και τη θρησκευτική ή αυτοκρατορική παράδοση. Το θέατρο προπαγάνδας, δηλαδή το θέατρο που κυριαρχεί στη Σοβιετική Ένωση, τοποθετείται στο στόχαστρο του κριτικού. Φαίνεται να υποστηρίζει πως η πολιτική προπαγάνδα υπέρ των κομμουνιστικών ιδεών και η απότομη ρήξη με την προϋπάρχουσα θεατρική παράδοση στερεί από το ρωσικό θέατρο τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Η παράσταση του *Σάντκο* του Ρίμσκυ-Κόρσακωφ στο θέατρο Μπολσόι, μιας όπερας που δημιουργήθηκε μέσα στα χρόνια της σοβιετικής κυριαρχίας και έτυχε μεγάλης αποδοχής από την επίσημη κρατική κριτική,

¹⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 593.

¹⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 595.

¹⁸⁰ Βλ. [Ανυπόγραφο], «Το θέατρο εις την Μόσχαν. Ο σκηνοθέτης απόλυτος άρχων», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*.

¹⁸¹ Βλ. [Ανυπόγραφο], «Τι έπαθε ο Λοέγκριν του Βάγγνερ», εφ. *Αθηναϊκή*.

κατακεραυνώνεται ως οπισθοδρομική και κατώτερη των προσδοκιών.¹⁸² Η ίδια τύχη επιφυλάσσεται και στα ρωσικά μπαλέτα, με τον κριτικό να κάνει λόγο για ξεπερασμένα θεάματα και εξόφθαλμο «νεοαστισμό», υπογραμμίζοντας την αντίθεση ανάμεσα στον λαμπερό κόσμο της σκηνης και στη φτώχεια της πλατείας. Στον αντίποδα, εξαίρει την παράσταση του *Βασιλιά Ληρ* του Σαίξπηρ που παρουσίασε το «μικρό» και «ταπεινό» Εβραϊκό θέατρο της Μόσχας. Η σκηνοθεσία, όπως μας πληροφορεί, χαρακτηρίστηκε από ένα τεράστιο βιβλίο, του οποίου τις σελίδες γύριζαν οι ηθοποιοί επί σκηνης, για να σηματοδοτήσουν τη ροή της πλοκής, και χρωματίστηκε από ευφυή ευρήματα, όπως για παράδειγμα η χρήση μόνο δύο ηθοποιών για τη σκηνή της μάχης.¹⁸³

Αδιαμφισβήτητα κυρίαρχη φιγούρα, συνώνυμη της αυθεντίας, σε όλην την έκταση του άρθρου είναι αυτή του Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, ο οποίος εκφράζει και προτείνει το ιδανικό θέατρο, σύμφωνα με τα κριτήρια του Έλληνα κριτικού. Η απουσία του μεγάλου Ρώσου σκηνοθέτη από το Φεστιβάλ φαίνεται να συνιστά για τον Νόβα μια πράξη πολιτικής, αλλά κυρίως αισθητικής διαμαρτυρίας. Το θέατρο του Στανισλάβσκι προβάλλεται στο άρθρο ως ο τελειότερος συγκερασμός της καλλιτεχνικής καινοτομίας με τη ρωσική ταυτότητα και παράδοση. Ταυτόχρονα, αποδίδονται τα μέγιστα και στον Νεμίροβιτς Ντάντσενκο, ο οποίος στο πλαίσιο του Φεστιβάλ παρουσιάζει δύο σκηνοθεσίες. Η πρώτη δόθηκε στη Λαϊκή Όπερα της Μόσχας και, σύμφωνα με όσα υποστηρίζει ο Νόβας, αποτελεί τη σκηνοθετική καινοτομία που αντιπαραβάλλεται με τη μετριότητα των θεαμάτων του θεάτρου Μπολσόι. Πρόκειται για την παράσταση της όπερας του Ντιμίτρι Σοστακόβιτς *Η Λαίδη Μακμπέθ του Μτσενσκ*,¹⁸⁴ που στο άρθρο αναφέρεται ως «*Η Λαίδη Μακμπέθ του χωριού...*». Στο άρθρο παρατίθενται κάποιες από τις καινοτομίες της σκηνοθεσίας του Ντάντσενκο: η δημιουργία επικλινούς σκηνης, η χρήση ηθοποιών με ακροβατικές δεξιότητες και η αντικατάσταση των τραγουδιστών της όπερας από ηθοποιούς που εκφέρουν το λιμπρέτο σαν «τραγουδισμένη» πρόζα. Η δεύτερη σκηνοθεσία αφορά την παράσταση της *Θύελλας* του Οστρόφσκι και αποτελεί για τον Νόβα σημείο αναφοράς, καθώς την προλογίζει με τη φράση «η μεγαλύτερη θεατρική συγκίνηση της ζωής μου» χωρίς να δίνει περαιτέρω πληροφορίες. Υπερτονίζεται, όμως, το γεγονός πως η παρουσία του σκηνοθέτη Ντάντσενκο στο Φεστιβάλ και οι δύο παραστάσεις που σκηνοθέτησε συνιστούν ένα «ούτε κομουνιστικό, ούτε αντικομουνιστικό, αλλά ρωσικό θαύμα».¹⁸⁵

¹⁸² Θ. Αθανασιάδης-Νόβας, «Τα Θέατρα της Μόσχας», σ. 594.

¹⁸³ Στο ίδιο, σ. 596.

¹⁸⁴ Λίγους μήνες αργότερα, στις 28 Ιανουαρίου 1936, θα δημοσιευτεί στην εφημερίδα *Πράβδα* ένα άρθρο («*Sumbur vmesto muziki ob opere 'Ledi Makbet Mtsenskogo uyezda*», *Pravda*, 28 Ιανουαρίου 1936, σ. 3.) στο οποίο η συγκεκριμένη όπερα θα κατακεραυνωθεί με την έμμεση κατηγορία του αντι-καθεστωτικού έργου και η μουσική του Σοστακόβιτς σταδιακά θα αποκλειστεί από τις σοβιετικές σκηνές.

¹⁸⁵ Θ. Αθανασιάδης-Νόβας, «Τα Θέατρα της Μόσχας».

Όσον αφορά τους σκηνοθέτες που χαρακτηρίζουν το σοβιετικό θέατρο, δηλαδή τον Μεγερχόλντ και τον Ταΐρωφ, στο άρθρο αναφέρονται ως «επίγονοι του Στανισλάβσκι» και «τελευταία διεθνή ονόματα του ρωσικού θεάτρου που υπηρέτησαν το πνεύμα της εποχής τους». Για τον Νόβα, και η επιρροή του θεάτρου του Κωνταντίν Στανισλάβσκι έγκειται ακριβώς στο γεγονός πως οι κατεξοχήν μπολσεβίκοι σκηνοθέτες δόμησαν τις θεωρίες τους για το θέατρο με αποκλειστικό γνώμονα να ξεπεράσουν ή να καταρρίψουν τη μέθοδό του. Στην περίπτωση του Αλεξάντρ Ταΐρωφ, η λέξη ανανεωτής εντός εισαγωγικών ακολουθεί τις ειρωνικές αναφορές στο όνομά του μέσα στο άρθρο. Αναφορικά με την παράσταση *Αιγυπτιακές νύχτες*,¹⁸⁶ που ανέβηκε στο Θέατρο Καμέρνι, ο Νόβας αναφέρει:

[...] ένα αυθαίρετο και απίθανο κοκταίλ Σαίξπηρ και Μπέρναρ Σω. Το μέγα κύμα του «εκκομμουνισμού» των κλασικών δεν είχε κοπάση. Η αρχή είχε ήδη γίνει απ' τον Μάγερχολντ.

Ο Νόβας υποστηρίζει πως συναντήθηκε με τον Ταΐρωφ και του προσδίδει αλαζονεία, επειδή τασσόταν υπέρ της κυριαρχίας της παράστασης επί του θεατρικού κειμένου. Επίσης, σημειώνει πως η παράσταση δεν είχε τίποτα καινοτόμο ή αξιοσημείωτο πέρα από τον σκηνικό διάκοσμο («τίποτε πέρα από ένα σιδερένιο γιαπί»)¹⁸⁷. Καταλήγει, λοιπόν, πως η σκηνοθετική του πρόταση δεν είναι παρά η ανεπιτυχής σκηνική εφαρμογή των προτάσεων του Μεγερχόλντ και Εβρέινωφ για την θεατροποίηση του θεάτρου. Παράλληλα, αναφέρει πως η βιομηχανική, η κατεξοχήν σκηνοθετική μέθοδος του Μεγερχόλντ, ήταν μια τεχνική που σκοπό είχε να «διαλύσει» τον ηθοποιό σε επιμέρους κομμάτια, την ίδια στιγμή που το Σύστημα Στανισλάβσκι πάσχιζε να δημιουργήσει ηθοποιούς με «τελειότητα». Επίσης, αποφαίνεται σε άλλο σημείο πως «το θέατρο της συμβατικότητας» που εισηγήθηκε ο Μεγερχόλντ δεν αποτέλεσε παρά μια απόπειρα εναντίωσης στην «εσωτερική αλήθεια» του Στανισλάβσκι. Μολονότι ο Έλληνας κριτικός δεν ταξίδεψε στο Λένινγκραντ, ώστε να παρακολουθήσει την παράσταση του θιάσου Μεγερχόλντ, πληροφορεί το αναγνωστικό κοινό πως ήδη θεωρείται ξεπερασμένος στη Σοβιετική Ένωση, αφού οι θεωρίες του δεν μπόρεσαν να λειτουργήσουν στην πράξη.

Συμπερασματικά, από τις παραπάνω ιστορικές πηγές καθίσταται σαφές ότι οι παραστάσεις του σοβιετικού θεάτρου αποτελούσαν ανέκαθεν μια αφορμή για προβληματισμό και συζήτηση τόσο γύρω από το ιδεολογικό τους περιεχόμενο, όσο και αναφορικά με τις σκηνοθετικές καινοτομίες που παρουσίαζαν. Βέβαια, οι αφηγήσεις

¹⁸⁶ Σύμφωνα με το επίσημο πρόγραμμα του Φεστιβάλ, η παράσταση *Αιγυπτιακές νύχτες*, που παρουσιάστηκε στις 9 Σεπτεμβρίου του 1935, αποτελούσε μια ιδιαίτερη σύνθεση τριών θεατρικών έργων: *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* του Σαίξπηρ, *Αιγυπτιακές νύχτες* του Αλεξάντρ Πούσκιν και *Καίσαρας και Κλεοπάτρα* του Τζωρτζ Μπέρναρ Σω.

¹⁸⁷ Θ. Αθανασιάδης-Νόβας, «Τα Θέατρα της Μόσχας», σ. 594.

που εξετάστηκαν αποτελούν θετικιστικές αναλύσεις, όπου αβίαστα πραγματοποιούνται αξιολογήσεις και εύκολες διαπιστώσεις και αποδίδονται ασυνέχειες, εντούτοις γίνεται σαφές πως όλα τα προηγούμενα δεν γίνονται αυθαίρετα. Ο Νίκος Καζαντζάκης καταφθάνει στην ΕΣΣΔ με την προσδοκία να έρθει σε επαφή με την πιο επαναστατική καλλιτεχνική έκφραση της εποχής, περιμένοντας, προφανώς, οι παραστάσεις να αντανakλούν ένα αισθητικό περιεχόμενο αντάξιο του πρώτου κομμουνιστικού κράτους του κόσμου. Παρά τη διάψευση των αρχικών προσδοκιών του, φαίνεται πως βρίσκει σε μεμονωμένες σκηνικές εκδηλώσεις την αισθητική φόρμα που αναζητά. Αντίστοιχα, ο Νόβας, παρά το στενό ιδεολογικό πλαίσιο που επιβάλλει η περίοδος του Ψυχρού πολέμου, και την αντίθεση που φαίνεται να εκφράζει σε κάθε μορφή κομμουνιστικής καλλιτεχνικής έκφρασης, φαίνεται να αναγνωρίζει και να απαριθμεί τα θετικά στοιχεία των σοβιετικών παραστάσεων. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται να λαμβάνει υπόψη του τη θεατρικότητα, τη σκηνική ευρηματικότητα και την αξιοποίηση της εθνικής θεατρικής παράδοσης, με σκοπό τη δημιουργία λαϊκών (μαζικών) θεαμάτων. Το άρθρο, εξάλλου, γράφεται σε μια εποχή κατά την οποία οι συζητήσεις γύρω από την παράδοση και την αξιοποίηση της εθνικής κληρονομιάς στο θέατρο επανέρχονται στην επιφάνεια.

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΒΣΕΒΟΛΟΝΤ ΜΕΓΕΡΧΟΛΑΝΤ

Η κριτική ματιά του Φώτου Πολίτη

Ο Φώτος Πολίτης στρέφεται με ενδιαφέρον στο σοβιετικό θέατρο από πολύ νωρίς (1923), επιχειρώντας την άμεση διερεύνηση του αντίκτυπου της Επανάστασης του 1917 στο θέατρο.¹⁸⁸ Και αυτό γιατί φαίνεται να θεωρεί πως η παραστατική τέχνη αποτυπώνει πιστότερα τη νέα κομμουνιστική συνείδηση που διαμορφώνεται και έρχεται σε πλήρη ρήξη με την καθιερωμένη θεατρική τέχνη.¹⁸⁹

Αρχικά, επιχειρώντας μια αναδρομή στο πρόσφατο θεατρικό παρελθόν της χώρας, καταπιάνεται με τα χαρακτηριστικά του θεάτρου του Στανισλάβσκι, στο πρόσωπο του οποίου αναγνωρίζει τον μεγαλύτερο αναμορφωτή που γνώρισε ποτέ η θεατρική παράδοση της Ρωσίας.¹⁹⁰ Για τον Πολίτη, ο Στανισλάβσκι μέσα από μια σειρά τεχνικών που απευθύνονταν στους ηθοποιούς κατόρθωσε να δημιουργήσει ένα νέο θέατρο, σκοπός του οποίου ήταν «ο ηθοποιός να μην παίζει, αλλά να ζη».¹⁹¹ Προκειμένου να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, επινόησε μια υποκριτική μέθοδο με τρεις βασικές αρχές, οι

¹⁸⁸ Φ. Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις. Το θέατρον εν Ρωσία», εφ. *Χώρα*, 22 Νοεμβρίου 1923.

¹⁸⁹ Στο ίδιο.

¹⁹⁰ Στο ίδιο.

¹⁹¹ Στο ίδιο.

οποίες παρατίθενται στο άρθρο και μπορούν να συνοψιστούν ως εξής: 1) μελέτη των ρόλων· 2) δοκιμές έργων· 3) εμφάνιση ενός συνόλου ηθοποιών.¹⁹² Στην πορεία γίνεται αναφορά στους σκηνοθέτες Μεγερχόλντ και Βαχτάνγκωφ ως τους πιο άξιους από όλους τους μαθητές του Στανισλάβσκι.¹⁹³ Προφανώς γιατί, όντας υπό την επιρροή της παράδοσης που εγκαθίδρυσε, υπήρξαν κατά κάποιον τρόπο συνεχιστές των πρωτοποριακών εκφράσεων που ξεκίνησαν στη σύγχρονή του εποχή. Σε καμία περίπτωση επειδή «μαθήτευσαν» αμφότεροι στη μέθοδο του Στανισλάβσκι. Το κοινό στοιχείο που φαίνεται να εντοπίζει στους δύο είναι ότι ήρθαν σε απόλυτη ρήξη με τη θεατρική παράδοση: ο Βαχτάνγκωφ προάγοντας την τέχνη και ο Μεγερχόλντ εισηγούμενος μια σκηνοθετική πρακτική που «μόνον αναστατώνει και μπολσεβικοποιεί».¹⁹⁴

Στην αρχή του άρθρου ο Πολίτης υποστηρίζει πως η ιδανικότερη έκφραση του θεάτρου αναπτύσσεται στις «υψηλές κοινωνίες», στις οποίες υπάρχουν δραματικοί συγγραφείς.¹⁹⁵ Δεδομένου ότι η μέθοδος του Στανισλάβσκι, όπως την αντιλαμβάνεται, αποτελεί ένα εγχειρίδιο υποκριτικής που εξυπηρετεί το θεατρικό κείμενο, το οποίο βρίσκεται πάντα στο επίκεντρο, είναι φυσικό ο Στανισλάβσκι να αποτελεί το κατεξοχήν πρότυπο σκηνοθέτη και δασκάλου ηθοποιών για τον Πολίτη. Είναι, λοιπόν, σαφές, πως σε πρώτο βαθμό ο Πολίτης δεν μπορεί να διανοηθεί καμία σκηνοθετική καινοτομία η οποία υποβαθμίζει το θεατρικό κείμενο. Και ως τέτοια προσέγγιση φαίνεται να αντιλαμβάνεται την τεχνική του Μεγερχόλντ στο σύνολό της. Παράλληλα, και σε συνάρτηση με το παραπάνω, το θέατρο του Στανισλάβσκι τοποθετείται στο επίκεντρο της ρωσικής θεατρικής πρωτοπορίας, επειδή φαίνεται να απηχεί περισσότερο την ιδέα της παράδοσης και την ιδεολογία του «εθνισμού».¹⁹⁶ Στον αντίποδα, το θέατρο του Μεγερχόλντ καταδικάζεται, επειδή ακριβώς διέλυσε τη συγκεκριμένη ιδέα, αποτελώντας σημαντικό κίνδυνο για τον εθνικό πολιτισμό της χώρας του.¹⁹⁷ Στη δημοσίευση της συνέχειας του άρθρου η αισθητική διάκριση που πραγματοποιεί ο Πολίτης ανάμεσα στο θέατρο του Μεγερχόλντ και του Βαχτάνγκωφ αυτήν τη φορά αποσαφηνίζεται ακόμα περισσότερο.¹⁹⁸ Ο Βαχτάνγκωφ παρουσιάζεται να προβαίνει στην πιο ελεύθερη μορφή της σκηνικής δημιουργίας, η οποία αναζητά τη βαθύτερη αλήθεια της ζωής, μακριά από κάθε απόπειρα απομίμησης ή φωτογραφικής

¹⁹² Στο ίδιο.

¹⁹³ Στο ίδιο.

¹⁹⁴ Στο ίδιο.

¹⁹⁵ Στο ίδιο.

¹⁹⁶ Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 427-428.

¹⁹⁷ Στο ίδιο σ. 428.

¹⁹⁸ Φ. Πολίτης, «Το Μπολσεβίκικον Θέατρον», εφ. *Η Χώρα*, 24 Νοεμβρίου 1923.

απεικόνισής της.¹⁹⁹ Ο Μεγερχόλντ, από την άλλη, παρουσιάζεται ως απολύτως αδιάφορος αναφορικά με τη βαθύτερη αλήθεια της ψυχής ή του νου, όπως κάθε «βέρος κομμουνιστής» και «υλιστής», δημιουργώντας ένα θέατρο όπου μοναδικός πρωταγωνιστής είναι το σώμα και η κίνηση.²⁰⁰ Αυτού του είδους η προτεραιότητα που μοιάζει να δίνεται στην εξωτερική εμφάνιση, έναντι του βαθύτερου νοήματος, για τον Πολίτη παραπέμπει στις συνήθειες κάποιων σύγχρονών του «Ελλήνων λογογράφων», και δεν φαίνεται να αντικατοπτρίζει την ιδέα που έχει ο ίδιος για την ιδεατή μορφή του θεάτρου.²⁰¹ Ο Μεγερχόλντ, σύμφωνα με τον Πολίτη, αφού ήρθε σε ρήξη με τον Στανισλάβσκι, απέριψε και κάθε αρχή του αστικού θεάτρου και της υποκριτικής τέχνης που το συνόδευε. Ακόμα πιο συγκεκριμένα, το θέατρο απευθύνεται σε εργάτες και, όπως αναφέρεται στο άρθρο, επί σκηνής «δεν εμφανίζονται σκηνικά, αλλά γρανάζια, τραίνα, εργοστάσια, πολυβόλα, λίγα έπιπλα που τα βάζει δίπλα στα καθίσματα των θεατών, γιατί 'μυρίζουν αστική μούχλα'», με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένας ατέλειωτος θόρυβος επί σκηνής, τόσο έντονος που ο ηθοποιός δεν μπορεί ή και δεν χρειάζεται «να παίξει».²⁰²

Ωστόσο, η άποψη του Πολίτη μεταστρέφεται εντυπωσιακά μέσα στην επόμενη πενταετία. Τον Οκτώβριο του 1926, με αφορμή μια συζήτηση γύρω από τους κινδύνους που απειλούν τη θεατρική παράδοση, η οποία έλαβε χώρα στον ελληνικό Τύπο, τοποθετείται εκ νέου.²⁰³ Αυτήν τη φορά υποστηρίζει πως για τη στασιμότητα του σύγχρονου θεάτρου και την απειλή της υποκατάστασής του από τον κινηματογράφο «ευθύνεται το σημερινόν θέατρο, επειδή πρώτον αυτό το ίδιο ελησμόνησε τις παραδόσεις του».²⁰⁴ Υπό αυτό το πρίσμα, το όνομα του Μεγερχόλντ ακολουθεί αυτά του Ράινχαρντ και του Ντιάγκιλεφ, με την κατηγορία πως μετέτρεψαν το θέατρο σε θέαμα, «συγχύζοντας τα όρια μεταξύ σκηνής και οθόνης».²⁰⁵ Μολονότι φαίνεται να αναγνωρίζει την εκσυγχρονιστική πρόθεση των παραπάνω σκηνοθετών, καταλήγει πως «απεκρυστάλλωσαν απλώς μιαν απαίτησιν της εποχής τους». Αδιαμφισβήτητα, όμως, σε ό,τι αφορά την περίπτωση του Μεγερχόλντ, η πραγματική μεταστροφή θα σημειωθεί στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Πιο συγκεκριμένα, το 1931 θα δημοσιεύσει στην εφημερίδα *Πρωία* ένα άρθρο όπου εξαίρει τους πειραματισμούς και τις αναζητήσεις του Μεγερχόλντ αναφορικά με την ενασχόλησή του με τους τύπους της κομάντια ντελ' άρτε.²⁰⁶ Ο σκηνοθέτης, που το θέατρό του «μόνο αναστατώνει και

¹⁹⁹ Στο ίδιο.

²⁰⁰ Στο ίδιο.

²⁰¹ Στο ίδιο.

²⁰² Στο ίδιο.

²⁰³ Φ. Πολίτης, «Ο κίνδυνος του θεάτρου», εφ. *Πολιτεία*, 8 Οκτωβρίου 1926.

²⁰⁴ Στο ίδιο.

²⁰⁵ Στο ίδιο.

²⁰⁶ Φ. Πολίτης, «Το Ρωσικό θέατρο. Ο Μάγερχολντ και οι ιδέες του», εφ. *Πρωία*, 24 Ιουνίου 1931.

μπολσεβικοποιεί», παρουσιάζεται τώρα ως ένα «ανήσυχο πνεύμα» που («από αγάπη ίσια-ίσια προς το θέατρο») αρνείται τη στασιμότητα και αναζητά στο θέατρο των συμβάσεων τον θεατρικό ρυθμό, που απουσιάζει από το ρεαλιστικό θέατρο της εποχής του.²⁰⁷ Στη συνέχεια του άρθρου διαβάζουμε:

Ο Μάγιερχολτ είναι και σκηνοθέτης μεγάλος και βαθυστόχαστος άνθρωπος, πρέπει λοιπόν να πιστέψουμε, πως η επαναστατική του αυτή στροφή προς το καθαυτό λαϊκό θέατρο, υπαγορεύεται από σοφήν εκτίμηση της πραγματικότητας.²⁰⁸

Επιπλέον, ο Πολίτης παραθέτει στοιχεία από πρόσφατη συνέντευξη του Μεγερχόλντ στο Παρίσι. Επιλέγει να εστιάσει στη διάταξη των ηθοποιών του θιάσου του, στη μισθοδοσία των μελών του θεάτρου και στο ζήτημα των προκαθορισμένων κρατικών επιχορηγήσεων.²⁰⁹ Ο Έλληνας σκηνοθέτης επιλέγει, λοιπόν, να εστιάσει στο γεγονός πως στο θέατρο του Μεγερχόλντ όλοι οι συντελεστές πληρώνονται με τον ίδιο κρατικό μισθό και εργάζονται ομαδικά. Έτσι, υποστηρίζει πως ο Μεγερχόλντ, αλλά και οι σοβιετικοί καλλιτέχνες συνολικά αποτελούν ένα μοναδικό παράδειγμα προς μίμηση για τη θεατρική πραγματικότητα της εποχής· αφού «έτσι δεν θα είμαστε αναγκασμένοι να προσελκύουμε το κοινό στο θέατρο με τη βοήθεια δημοφιλών πρωταγωνιστών, όπως συμβαίνει στα θέατρα της Δυτικής Ευρώπης».²¹⁰

Σε άρθρο που θα ακολουθήσει τον επόμενο μήνα ο Πολίτης θα επιστρέψει στο ζήτημα της αναζήτησης της θεατρικότητας μέσα από το θέατρο των συμβάσεων.²¹¹ Πρόκειται για ένα ζήτημα που φαίνεται να τον απασχολεί συστηματικά εκείνην την περίοδο.²¹² Αυτήν τη φορά, αναπτύσσοντας περαιτέρω τον συλλογισμό του γύρω από την καθιέρωση ενός λαϊκού θεάτρου, επιχειρεί να στρέψει το ενδιαφέρον στο θέατρο του Καραγκιόζη.²¹³ Για τον Πολίτη ο Καραγκιόζης αποτελεί ένα καθαρό είδος λαϊκού θεάτρου, βγαλμένο από τις προτιμήσεις του κοινού, το οποίο κατόρθωσε να μην απολέσει τα βασικά χαρακτηριστικά του στο πλαίσιο των αλλαγών που επέβαλλαν διαχρονικά οι ευρωπαϊκές επιρροές και ο κινηματογράφος στο υπόλοιπο νεοελληνικό θέατρο.²¹⁴ Ως εκ τούτου, προβάλλει την αξιοποίηση των τύπων της κομέντια ντελ' άρτε

²⁰⁷ Στο ίδιο.

²⁰⁸ Στο ίδιο.

²⁰⁹ Στο ίδιο.

²¹⁰ Στο ίδιο.

²¹¹ Φ. Πολίτης, «Ο Καραγκιόζης, το κοινόν του και ο θεατρικός του ρυθμός», εφ. *Πρωία*, 15 Ιουλίου 1931.

²¹² «Πολλές φορές έτυχε αφορμή να μιλήσω απ' αυτές εδώ τις στήλες για τις αξιόλογες προσπάθειες των Ρώσων σκηνοθετών, ιδίως του Μάγιερχολτ και του Ταΐρωφ, που πασχίζουν να στρίψουν προς την *commedia dell' arte* τον όλο ρυθμό της σκηνοθεσίας τους. Η προσπάθειά τους, όσο κι αν δεν είναι πάντα πετυχημένη, όσο κι αν αντικρύζει πολλές φορές την άγριαν άρνηση των αλλοεθνών θεατροφίλων, είναι όμως η έκφραση μιας βαθύτερης ανάγκης, βγαλμένης μέσα από τη μοίρα του σημερινού θεάτρου. Αλλά η προσπάθειά τους αυτή προϋποθέτει μια τελειότητα θεατρική και σκηνοθετική, που υπήρχε ως τώρα μόνο στη Ρωσία» (Φ. Πολίτης, «Γολδόνης», εφ. *Πρωία*, Ιανουάριος 1934).

²¹³ Στο ίδιο.

²¹⁴ Στο ίδιο.

που πραγματοποιεί ο Μεγερχόλντ ως το κατεξοχήν παράδειγμα προς μίμηση. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

Βλέποντας τον Καραγκιόζη, αισθάνεσαι πολύ καλά γιατί ένα φωτεινό πνεύμα σαν το Ρώσο σκηνοθέτη Μάγερχολτ καταφεύγει στην *commedia dell' arte* για ν' αντλήσει εκείθε το ρυθμό, που ξέφυγε από τα σύγχρονα ευρωπαϊκά θέατρα.²¹⁵

Η πρόσληψη του θεάτρου του Μεγερχόλντ στην Ελλάδα

Το θέατρο που εισηγείται ο σκηνοθέτης Βσέβολοντ Μεγερχόλντ απαντάται στον ελληνικό Τύπο κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου ίσως με όχι τόσο μεγάλη συχνότητα όσο με έκδηλη περιέργεια. Όπως προκύπτει συνολικά από τις παραπάνω ενότητες, αρκετές φορές εμφανίζεται στην ελληνική μεσοπολεμική αρθρογραφία ως ο κατεξοχήν καλλιτεχνικός και ιδεολογικός εκπρόσωπος της σοβιετικής κυβέρνησης και βασικός προπαγανδιστής των κομμουνιστικών ιδανικών στο θέατρο. Στη συγκεκριμένη ενότητα πραγματοποιείται μια προσπάθεια αποτίμησης ορισμένων άρθρων που αναφέρονται στις βασικές αρχές που διέπουν το θέατρό του.

Ήδη σε προηγούμενη ενότητα παρουσιάστηκε η ευκαιρία εξέτασης άρθρου (που δημοσιεύτηκε το 1925) για το σοβιετικό θέατρο, όπου γίνεται λόγος για την «πλέον αξιοπερίεργη περίπτωση σκηνοθέτη».²¹⁶ Διαβάζουμε πως πρόκειται για έναν σκηνοθέτη που «διευθύνει το σοβιετικόν θέατρον», συνδυάζοντας την υψηλή αισθητική μόρφωση με την επαναστατική ιδεολογία. Στο άρθρο γίνεται μια απόπειρα παρουσίασης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του θεάτρου που εισηγήθηκε ο Μεγερχόλντ, όπως καταγράφηκαν από τον Χ. Κάρτερ. Οι τρεις βασικές αρχές που διακρίνονται ως οι πιο πρωτότυπες στο θέατρο του Μεγερχόλντ και το καθιστούν το πιο νεωτεριστικό παράδειγμα θεατρικής τέχνης στη σοβιετική Ρωσία είναι: ο «επικαιρισμός», ο «αναρχισμός» και η «βιομηχανική». Ο «επικαιρισμός» γίνεται αντιληπτός από τον Έλληνα αρθρογράφο ως μια τεχνική απεικόνισης της πραγματικής ζωής. Το ζήτημα του «αναρχισμού» δεν φαίνεται να τον απασχολεί ιδιαίτερα, επειδή αυτό το οποίο κεντρίζει περισσότερο το ενδιαφέρον του είναι η «βιομηχανική». Η «βιομηχανική» περιγράφεται στο κείμενο ως μια διαδικασία κατά την οποία ο ηθοποιός πρέπει να δίνει την εντύπωση μιας μηχανής – «αποτελούμενης από πολλά μοτέρ»–, η οποία οδηγείται σταδιακά στο μέγιστο της απόδοσής της.²¹⁷ Η ιδέα της λειτουργίας της μηχανής προκύπτει από τις αντίστοιχες λειτουργίες και διεργασίες του ανθρώπινου σώματος, του νευρικού συστήματος, των νευρώνων του εγκεφάλου. Ο σκοπός πίσω

²¹⁵ Στο ίδιο.

²¹⁶ Κ. Π., «Το σύγχρονον Ρωσικό θέατρον».

²¹⁷ Στο ίδιο.

από τη διαδικασία που βασίζεται στη μηχανική είναι παιδαγωγικός.²¹⁸ Ο ηθοποιός σταδιακά κατανοεί και αντιλαμβάνεται τη βιολογική λειτουργία του σώματός του, με αποτέλεσμα να το χρησιμοποιεί με τον τελειότερο δυνατό τρόπο.²¹⁹ Στο άρθρο αναφέρεται πως η ριζοσπαστικότητα της συγκεκριμένης τεχνικής έγκειται στο γεγονός ότι σηματοδοτεί την αντικατάσταση της «αισθηματικής ηθοποιίας η οποία προήλθε από την άγνοια του μηχανισμού του ανθρωπίνου σώματος».²²⁰

Το όνομα του Μεγερχόλντ εμφανίζεται στον ελληνικό Τύπο συνδεδεμένο με τη φήμη του πιο πρωτοποριακού Ρώσου σκηνοθέτη και τα επόμενα χρόνια. Στο πλαίσιο των προετοιμασιών για τις Δελφικές Γιορτές του 1928, ο Άγγελος Σικελιανός παραχωρεί μια συνέντευξη στον δημοσιογράφο Κλέωνα Παράσχο αναφορικά με τους σκοπούς και το πλαίσιο της διοργάνωσης.²²¹ Η συζήτηση λαμβάνει χώρα στην Αθήνα λίγο πριν την αναχώρηση του ποιητή για τη γαλλική πρωτεύουσα, που για τον δημοσιογράφο φαίνεται να αποτελεί το μεγάλο πολιτιστικό κέντρο της Ευρώπης, στο οποίο διασταυρώνονται τα καλλιτεχνικά πνεύματα της εποχής. Οραματιζόμενος, εκτός των άλλων, μια «υπερπολιτική» σύμπραξη πνευματικών ανθρώπων σε διεθνές επίπεδο, με προφανή σκοπό τη διάπλαση μιας κοινής λαϊκής συνείδησης, ο Σικελιανός πληροφορεί τον δημοσιογράφο για το γεγονός πως έχει έρθει σε επικοινωνία και έχει λάβει τη θετική απόκριση του Μεγερχόλντ, «του μεγαλύτερου συγχρόνου ρώσου σκηνοθέτου», προκειμένου να συνδράμει στη σκηνοθεσία των παραστάσεων του μεγάλου γεγονότος.

Έναν χρόνο αργότερα (1929) ο Μιχάλης Κουνελάκης υποστηρίζει πως μέσα από το θέατρο του Μεγερχόλντ πραγματοποιείται μια από τις πιο ριζοσπαστικές, αλλά και συγκροτημένες, ανανεωτικές απόπειρες για το θέατρο του 20ου αιώνα.²²² Ο Κουνελάκης φαίνεται να αντιλαμβάνεται την εκδήλωση νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων στην Ευρώπη εκείνην την περίοδο και να γνωρίζει την πληθώρα θεωριών υποκριτικής που κάνουν την εμφάνισή τους· στο πλαίσιο μιας εποχής που τόσο οι αισθητικές όσο και οι ψυχολογικές αντιλήψεις του κοινού φαίνεται να έχουν μεταστραφεί. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, το νεοελληνικό θέατρο πρέπει να έρθει σε επαφή και να αφομοιώσει τα νέα δεδομένα που, κυρίως στην Ευρώπη, σχετίζονται με τις προσπάθειες δημιουργίας ενός «τελείως νέου θεατρικού στίλε», που να μπορεί να χαρακτηρίσει το θέατρο του

²¹⁸ Στην πραγματικότητα, η διαδικασία βασιζόταν σε ένα σύνολο γενικών νόμων της φυσικής, της μουσικής, της μηχανικής και της αρχιτεκτονικής. Βλ. Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, σ. 172.

²¹⁹ Στο άρθρο γίνεται λόγος για μια τεχνική που αποσκοπεί στην καλύτερη δυνατή χρήση του σώματος από τον ηθοποιό. Βέβαια, ο Μεγερχόλντ έχει αποσαφηνίσει πως η βιομηχανική είναι μια μέθοδος κατάρτισης τόσο για τον λόγο όσο και για το σώμα του ηθοποιού. Βλ. Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, σ. 172.

²²⁰ Στο ίδιο.

²²¹ Κλέων Παράσχος, «Αι προσεχείς εορταί των Δελφών», εφ. *Πατρίς*, 4 Νοεμβρίου 1928.

²²² Μ. Κουνελάκης, «Το λαϊκό θέατρο εν Ρωσία», στο: *Το ελληνικόν Έτος 1929*, ημερολόγιο, σ. 231-4.

20ου αιώνα, αποτυπώνοντας σκηνικά τη σύγχρονη μεταπολεμική πραγματικότητα.²²³ Έτσι, πραγματοποιεί μια τολμηρή σύνδεση. Ισχυρίζεται πως ο Μεγερχόλντ, όπως και ο Ράινχαρντ, παρουσιάζονται ως το ευφυέστερο παράδειγμα καλλιτεχνών που εφάρμοσαν στην πράξη τη σπουδαιότερη εκ των θεωριών για την προσέγγιση του θεάτρου.²²⁴ Πρόκειται για τη θεωρία που εξέφρασε ο Γκόρντον Κρέηγκ, και οι δύο σκηνοθέτες παρουσιάζονται να εισηγούνται για πρώτη φορά την εφαρμογή της στην πράξη. Αυτό συμβαίνει με την καθιέρωση του εξπρεσιονιστικού θεάτρου και την επαναστατική αισθητική προσέγγιση «η Τέχνη για την Τέχνη» αντίστοιχα. Για τον Κουνελάκη, ο Κρέηγκ συνέγραψε ένα θεατρικό μανιφέστο, που ήρθε σε απόλυτη ρήξη με την ισχύουσα νατουραλιστική προσέγγιση του θεάτρου –του προηγούμενου αιώνα–, στο οποίο οφείλει να βασίζεται κάθε σύγχρονος θεατρικός μεταρρυθμιστής.²²⁵

Πιο συγκεκριμένα, ο Έντουαρντ Γκόρντον Κρέηγκ διατυπώνει μια σειρά επαναστατικών θέσεων για το θέατρο, που emphaticά αναφέρονται στο συγκεκριμένο άρθρο και θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως εξής: η παράσταση συνιστά ένα σκηνικό καλλιτέχνημα, για το οποίο δεν ευθύνεται ένα σύνολο καλλιτεχνών. Και αυτό γιατί μοναδικός καλλιτέχνης (και υπαίτιος για το σκηνικό αποτέλεσμα) είναι ο σκηνοθέτης, που πραγματοποιεί επί σκηνής τα προσωπικά του καλλιτεχνικά οράματα. Ακόμη και ο ηθοποιός δεν αποτελεί, και δεν θα έπρεπε να αποτελεί, καλλιτεχνική φύση, αλλά τον ανθρώπινο συντελεστή που με ευαισθησία και προθυμία εκτελεί κάθε σκηνοθετική σύλληψη, συνιστώντας ένα «ζωντανό, αλλά καθ' όλα άψυχο νευρόσπαστο», την «υπερμαριονέτα».²²⁶ Σε αυτήν την ιδεατή εκδοχή θεάτρου ο θεατρικός συγγραφέας φαίνεται να απουσιάζει ολοκληρωτικά και το θεατρικό κείμενο να υποκαθίσταται από τις ρυθμικές συμβολικές κινήσεις και χειρονομίες των ηθοποιών. Για τον Κουνελάκη, το θέατρο του Μεγερχόλντ έχει τις ρίζες του στις θεωρίες του Κρέηγκ, είναι όμως «απαλλαγμένο από τον παροξυσμό του Ιρλανδού θεατρικού».²²⁷ Θεωρεί πως η επιθυμία της κυβέρνησης των μπολσεβίκων να έρθουν σε ρήξη με την παλιά παράδοση και να επιβάλουν ένα θέατρο εμποτισμένο με τα ιδανικά της Επανάστασης προσέφερε στον Μεγερχόλντ το απαιτούμενο κοινωνικό και πολιτικό έδαφος, ώστε να αναπτύξει τη ριζοσπαστική μέθοδό του. Πράγματι, στο πλαίσιο της εκμετάλλευσης του θεάτρου για την εξυπηρέτηση πολιτικών σκοπιμοτήτων, ο Μεγερχόλντ, από την ανώτερη θέση στην ηγεσία του Σοβιετικού Θεάτρου, αναλαμβάνει ως σκηνοθέτης την ένωση των Σοβιέτ, την επιμόρφωση και την καλλιέργεια της νέας εθνικής συνείδησης στα πολυάριθμα

²²³ Στο ίδιο, σ. 231.

²²⁴ Στο ίδιο, σ. 232.

²²⁵ Στο ίδιο, σ. 231.

²²⁶ Στο ίδιο, σ. 233.

²²⁷ Στο ίδιο, σ. 234.

κοινά της ρωσικής επικράτειας. Ο Κουνελάκης φαίνεται να επικεντρώνεται στο γεγονός πως το τιτάνιο αυτό έργο ανατίθεται αποκλειστικά σε έναν σκηνοθέτη, σε μια καλλιτεχνική ιδιοφυΐα, και όχι σε μια συντεχνία ή σε ένα σύνολο κρατικών θεατρικών οργανισμών. Όντως, σε αυτό το σημείο μπορεί να ανιχνεύσει κανείς πρωτοβάθμια τη σύνδεση με τις ριζοσπαστικές προτάσεις του Κρέηγκ. Φυσικά, οι διαστάσεις που λαμβάνει αυτού του είδους το εγχείρημα είναι μεγάλες.

Διαβάζουμε στη συνέχεια του άρθρου πως «πουθενά αλλού δεν παρατηρούνται παραστάσεις σε σιδηροδρομικούς σταθμούς, σε εργοστάσια, σε στάδια, που να απευθύνονται σε πολυπληθείς λαϊκές μάζες».²²⁸ Με τα συγκεκριμένα θεάματα να συνηγορούν στο γεγονός πως ο Μεγερχόλντ καταλήγει να εκφράζει το σύνολο των λαϊκών μαζών, και όχι μια μερίδα της αστικής τάξης. Η θεατρική σκηνή «επισκέπτεται» η ίδια το κοινό των εργατών και των αγροτών, αποτυπώνοντας μέσα από την καλλιτεχνική οπτική του σκηνοθέτη θέματα που τους αφορούν. Παράλληλα, ο Κουνελάκης υποστηρίζει πως μέσα από τέτοιου είδους θεάματα ο περίφημος «τέταρτος τοίχος» του νατουραλισμού κατεδαφίζεται, όπως πουθενά αλλού στην Ευρώπη εκείνη την εποχή. Μάλιστα, η μεγάλη ανταπόκριση του ρωσικού κοινού συνηγορεί στην πλήρη επιτυχία της σοβιετικής κυβέρνησης να προπαγανδίζει την κομμουνιστική ιδεολογία σε πολιτικό επίπεδο.²²⁹ Το κείμενο καταλήγει με τον αρθρογράφο να αναρωτιέται εύλογα κατά πόσο αυτό το νέο θεατρικό «στίλε» μπορεί να εκφράσει στο έπακρο τα καλλιτεχνικά οράματα των εμπνευστών του, ανεξάρτητα από την επιτυχία του σε πολιτικό επίπεδο.²³⁰ Πρόκειται για ένα ερώτημα που δύσκολα μπορεί να απαντηθεί, αφού οι διαστάσεις που έλαβε η καλλιτεχνική αναγέννηση του σοβιετικού θεάτρου είναι στενά συνδεδεμένες με θεμελιώδη κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα, καθώς και με μια εθνική θεατρική παράδοση αιώνων. Οι συγκεκριμένες πολιτικές συνθήκες, η κοινωνική ανατροπή που επέφερε η Επανάσταση και η προτεραιότητα που δόθηκε από τη σοβιετική κυβέρνηση στο θέατρο οδήγησαν και στην καλλιτεχνική εξέλιξή του.

Τον Νοέμβριο του 1935 παρουσιάζεται στον ελληνικό Τύπο ένα κείμενο του ίδιου του Μεγερχόλντ, με διευκρινιστικό περισσότερο χαρακτήρα, στο οποίο διασαφηνίζει την προσέγγισή του για το σύγχρονο θέατρο.²³¹ Το κείμενο, που δημοσιεύεται (για ακόμη μια φορά) στο περιοδικό *Θεατρική Τέχνη*, αποτελεί την ελληνική αναδημοσίευση άρθρου του σκηνοθέτη στο περιοδικό *Τεάτρ Ιντερνασιονάλ* «για τη θέση του ιδεολογικού περιεχομένου σε συσχετισμό με την τεχνολογία».

²²⁸ Στο ίδιο, σ. 233.

²²⁹ Στο ίδιο, σ. 232.

²³⁰ Στο ίδιο, σ. 234.

²³¹ [Vsevolod Meyerhold], «Το θέατρο του Μεγερχόλντ. Οδηγίες και προσανατολισμοί», *Θεατρική Τέχνη*, τμ. 1, τχ. 2 (1 Νοεμβρίου 1935), σ. 3-5.

Αναφορικά με το πάντα επίκαιρο ζήτημα της σχέσης μεταξύ ιδεολογίας και τεχνολογίας ή, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, της σχέσης μεταξύ προπαγάνδας και τέχνης του θεάτρου, ο σκηνοθέτης αποσαφηνίζει πως απώτερος σκοπός του θεάτρου είναι η προαγωγή της σκέψης.²³² Για να καταστεί δυνατό το παραπάνω, όλοι οι καλλιτέχνες πρέπει να διαμορφώνουν τη θέση τους απέναντι στον κόσμο μελετώντας την τέχνη που προηγήθηκε.²³³ Με αυτόν τον τρόπο, το παραστασιακό γεγονός καταλήγει να αποτελεί το μέσο διάδοσης των αμετάκλητων και σταθερών ιδεών που ο συγγραφέας απλώς καταθέτει στο εκάστοτε κείμενο. Οι συντελεστές της παράστασης, εφόσον αποτελούν και οι ίδιοι φορείς μιας ισχυρής ιδεολογίας, πρέπει να εκφράζουν τις ιδέες με τέτοιο τρόπο, ώστε να διαμορφώσουν μια νέα αντίληψη στους θεατές. Έτσι, ο Μεγερχόλντ προβάλλει, αναφορικά με τη θέση των ηθοποιών, την ιδέα ενός ηθοποιού «προπαγανδιστή», που αντιμετωπίζει τον ρόλο του ως μέσο διαμεσολάβησης μεταξύ του θεατρικού κειμένου και του κοινού.²³⁴ Η εργασία του ηθοποιού καθορίζεται, λοιπόν, περισσότερο από πολιτικά παρά από καλλιτεχνικά κριτήρια, γεγονός που ενισχύεται στη συνέχεια από μια πολιτική αναλογία. Ο ηθοποιός του Θεάτρου Μεγερχόλντ πριν βγει στη σκηνή παροτρύνεται να πληροφορείται για τη σύνθεση του κοινού, «όπως ο ρήτορας γνωρίζει το ακροατήριο στο οποίο απευθύνεται».²³⁵

Στη συνέχεια του άρθρου ο Μεγερχόλντ διαφοροποιείται και αποστασιοποιείται ακόμη περισσότερο από την υποκριτική μέθοδο που εισήγαγε ο Στανισλάβσκι. Υποστηρίζει πως βασικός σκοπός του θεάτρου δεν πρέπει να είναι η απάτη σε βάρος του θεατή, αλλά η κοινή συμμετοχή συντελεστών και θεατών «στη μυστικότητα του θεάματος».²³⁶ Αποσαφηνίζει πως οι θεατές είναι «ρυθμιστές» του θεάματος και ο απαραίτητος συντελεστής για την τελική ολοκλήρωσή του.²³⁷ Με αυτόν τον τρόπο, η θεατρική παράσταση αποκτά όλο και περισσότερη αυτονομία, καταλήγοντας να ξεπερνά την ιδέα του έργου τέχνης ως αυτοσκοπού. Αναφορικά με την πιο

²³² Στο ίδιο.

²³³ Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούμε στο γεγονός πως η πρώτη παράγραφος του πρωτότυπου άρθρου έχει παραλειφθεί εντελώς από την ελληνική αναδημοσίευση. Εκεί ο Μεγερχόλντ τάσσεται σθεναρά υπέρ της μελέτης της τέχνης του παρελθόντος, λαμβάνοντας αποστάσεις από το ιταλικό φουτουριστικό κίνημα. Υποστηρίζει πως «ο κατά Μαρινέτι Φουτουρισμός έχει πείσει το σημερινό κοινό ότι δεν έχει νόημα να λάβουμε υπόψη την τέχνη του παρελθόντος. Πολλά θεάματα που οργανώνονταν στο παρελθόν από την εργατική γενιά μάς θυμίζουν πολύ καλά αυτήν την κατεύθυνση. Αυτά τα θέατρα είχαν τη φιλοδοξία να πουν κάτι νέο. Χωρίς, όμως, να υπολογίζουν όσα είχαν γίνει πριν από αυτούς. Σε αυτού του είδους τον νυχτισμό πρέπει να αντιπαραθέσουμε τα λόγια του Λένιν: 'Αν δεν καταλάβουμε καθαρά ότι μόνο από τη γνώση του πολιτισμού που δημιουργείται από όλες τις εξελίξεις της ανθρωπότητας, δηλαδή από τον ίδιο τον μετασχηματισμό του πολιτισμού, μπορούμε να δημιουργήσουμε έναν πολιτισμό του προλεταριάτου, δεν θα καταφέρουμε να λύσουμε το πρόβλημά'» (V. Meyerhold, «De l'idéologie et de la technologie au théâtre», *Le Théâtre international. Revue du théâtre, de la musique, du cinéma et de la danse*, τχ. 2 [1934] σ. 4-6).

²³⁴ Στο ίδιο, σ. 3.

²³⁵ Στο ίδιο.

²³⁶ Στο ίδιο, σ. 5.

²³⁷ Στο ίδιο, σ. 4.

αναγνωριστική και ταυτόχρονα πιο παρερμηνευμένη μέθοδο του θεάτρου Μεγερχόλντ, τη βιομηχανική, αυτή προσδιορίζεται ως ένα σύστημα «σκηνικής κίνησης», και όχι ως μια έτοιμη και ολοκληρωμένη σκηνική εκδήλωση.²³⁸ Πρόκειται, ουσιαστικά, για μια παιδαγωγική διαδικασία με «προπαρασκευαστική» διάσταση, που συμβάλλει στην τελική διαμόρφωση των ρόλων των ηθοποιών κατά τις πρόβες.

Το άρθρο καταλήγει πως μόνο μέσα από το θέατρο των συμβάσεων μπορεί να καθιερωθεί μια πραγματικά επαναστατική τέχνη, που αποσκοπεί στο «να πολεμούμε τον νατουραλισμό και την καθημερινή μικρολογία».²³⁹ Θα μπορούσε να διαπιστώσει κανείς, λοιπόν, πως ο σκηνοθέτης πραγματοποιεί μια αναδιατύπωση όσων διακήρυττε το 1932, κατά την πρώτη Θεατρική Ολυμπιάδα στη Μόσχα (στην οποία αναφερθήκαμε και παραπάνω).²⁴⁰ Τότε, είχε τοποθετηθεί ξεκάθαρα υπέρ της άποψης πως η αντίθεση της προπαγάνδας και της τέχνης είναι ένα σοβαρό σφάλμα και δεν μπορεί παρά να προκαλέσει ζημιά στην καλλιτεχνική εξέλιξη του επαναστατικού θεάτρου. Ουσιαστικά, φαίνεται να υποστηρίζει πως ένα υψηλό ιδεολογικό περιεχόμενο πρέπει να επενδυθεί και με μια υψηλή καλλιτεχνική μορφή.

Δύο σχόλια από τη μεταπολεμική κριτική

Το 1945, πέντε χρόνια από τον θάνατο του σκηνοθέτη, πραγματοποιείται στον ελληνικό Τύπο μια απόπειρα παράθεσης των σκηνοθεσιών του Μεγερχόλντ που προηγήθηκαν, προκειμένου να επισημανθούν οι αδυναμίες των σύγχρονων ανεβασμάτων τους στην Ελλάδα. Το παραπάνω γεγονός συνιστά μια από τις ελάχιστες περιπτώσεις μελέτης της πρόσληψης της σκηνοθετικής μεθόδου του Μεγερχόλντ όπως εφαρμόζεται στο πλαίσιο της θεατρικής παράστασης. Πραγματοποιείται, δηλαδή, μια συγκριτική αποτίμηση ανάμεσα σε ένα ελληνικό ανέβασμα ενός ρωσικού έργου και στο ανέβασμα του Μεγερχόλντ. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να αποτελέσει μια συμπληρωματική κατακλείδα στην παρούσα έρευνα, χωρίς να έρχεται σε αντίθεση με τις πηγές που μελετήθηκαν παραπάνω και αποτελούν θεωρητικές περισσότερο αναζητήσεις. Συγκεκριμένα, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου και ο Θράσος Καστανάκης ανατρέχουν σε παραστάσεις του σοβιετικού σκηνοθέτη σε μια προσπάθεια εύρεσης μιας σκηνοθετικής πρακτικής που θα μπορούσε να εκφράσει έναν καινούργιο θεατρικό ρυθμό. Οι κριτικές έχουν δημοσιευτεί τον Ιούλιο του 1945, με αφορμή το ανέβασμα του *Επιθεωρητή* του Νικολάι Γκόγκολ από τον Σωκράτη Καραντινό στην Κεντρική Σκηνή

²³⁸ «Η βιομηχανική είναι ένα σύστημα σκηνικής αγωγής επεξεργασμένο με μεγάλη πείρα. Μα δεν τη μεταφέρουμε στη σκηνή κουτουρού» (στο ίδιο).

²³⁹ Στο ίδιο, σ. 5.

²⁴⁰ Κωτσόπουλος, «Η κρίση του ρεπερτορίου στο παγκόσμιο θέατρο», σ. 10.

του Εθνικού Θεάτρου (19/07-15/08 1945). Οι Έλληνες σκηνοθέτες φαίνεται να προβληματίζονται για το γεγονός πως η παράσταση δεν κατόρθωσε να μεταφέρει στο ελληνικό κοινό το «πνεύμα του συγγραφέα». ²⁴¹

Ο Σεβαστίκογλου επισημαίνει πως η ελληνική απόπειρα της «σύγχρονης σκηνοθεσίας» απέτυχε σε όλους τους τομείς. Κατέληξε σε ένα «αντιθεατρικό» σκηνικό αποτέλεσμα και, παράλληλα, στέρησε από το θεατρικό κείμενο τη ζωντάνια του.²⁴² Επιμένει πως η συγκεκριμένη σάτιρα στοχεύει πρωτίστως (αν όχι αποκλειστικά) στο να υπερτονίσει τη γελοιότητα της συμπεριφοράς των κοινωνικών εκπροσώπων της ρωσικής επαρχίας.²⁴³ Αναφορικά, λοιπόν, με το ελληνικό ανέβασμα, ο Σεβαστίκογλου αποδίδει την αποτυχία στη συνολική έλλειψη συνέπειας από τους συντελεστές. Γεγονός που αναπόφευκτα οδήγησε τους ηθοποιούς να λειτουργούν διεκπεραιωτικά, την ίδια στιγμή που η σκηνοθεσία και η σκηνογραφία τοποθετούνται σε διαφορετικά αισθητικά πλαίσια.²⁴⁴ Πιο συγκεκριμένα, το τελικό αποτέλεσμα παρέπεμπε σε «στυλιζαρισμένο 'βωντεβίλ' του Λαμπίς. Τόση ασυνέπεια!». ²⁴⁵ Στη συνέχεια του άρθρου αναφέρει:

Όταν στα 1926 ανέβηκε ο Επιθεωρητής από το Μέγιερχολντ, προτού καν ανοίξουν το στόμα τους οι ηθοποιοί, οι θεατές σπαρταρούσαν στα γέλια με το θέαμα μονάχα που παρουσίαζαν οι αλαφιασμένοι, διοικητικοί υπάλληλοι της επαρχιακής πόλης.²⁴⁶

Γεγονός που έρχεται, προφανώς, σε πλήρη αντίθεση με το αποτέλεσμα της ελληνικής παράστασης.

Παρόμοια άποψη αναφορικά με την έλλειψη συνέπειας στην παράσταση του Σωκράτη Καραντινού φαίνεται να έχει και ο Θράσος Καστανάκης. Ο Καστανάκης, προσπαθώντας να δικαιολογήσει το ελληνικό εγχείρημα, ανατρέχει στο ανέβασμα του έργου από τον ρώσικο θίασο του Μεγερχόλντ στο Παρίσι.²⁴⁷ Ο κριτικός διαθέτει το μοναδικό προνόμιο να έχει παρακολουθήσει τα δύο ανεβάσματα του *Επιθεωρητή* στη γαλλική πρωτεύουσα σε σκηνοθεσία του Μεγερχόλντ (1930) και του Λουί Ζουβέ (1927). Διαβάζουμε χαρακτηριστικά:

[...] ο πρώτος στυλιζάριζε τη γελοιογραφική πλευρά ως το απόλυτο, φτάνοντας στο σημείο να τους κάνει όλους τους ηθοποιούς του συναγελικά νευρόσπαστα, που παίζουν με συνεχείς σπασμούς ένα είδος παντομίμας.²⁴⁸

²⁴¹ Λ. Σάβας, «Θέατρο Εθνικό. Ν. Γκόγκολ 'Ο επιθεωρητής'», εφ. *Ριζοσπάστης*, 25 Ιουλίου 1945 και Θράσος Καστανάκης, «Ο επιθεωρητής του Γκόγκολ στο Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 12 (27 Ιουλίου 1945).

²⁴² Λ. Σάβας, «Θέατρο Εθνικό. Ν. Γκόγκολ 'Ο επιθεωρητής'».

²⁴³ Στο ίδιο.

²⁴⁴ Στο ίδιο.

²⁴⁵ Στο ίδιο.

²⁴⁶ Στο ίδιο.

²⁴⁷ Καστανάκης, «Ο επιθεωρητής του Γκόγκολ στο Εθνικό Θέατρο».

²⁴⁸ Στο ίδιο.

Η συγκεκριμένη σκηνοθετική προσέγγιση φαίνεται να χαρακτηρίζεται βαθύτατα αμφιλεγόμενη από τον Έλληνα κριτικό. Μολαταύτα, αναγνωρίζει την ενότητα και τη συνέπεια ως βασικά χαρακτηριστικά της.²⁴⁹ Στον αντίποδα, υποστηρίζει πως η σκηνοθεσία του Ζουβέ, που επίσης χαρακτηρίστηκε από ενότητα, υπήρξε απολύτως αποτυχημένη.²⁵⁰ Η αποτυχία πιστώνεται εξολοκλήρου στον σκηνοθέτη, ο οποίος «παρουσίασε τον 'Επιθεωρητή' σα μια 'μολιερική' κωμωδία, αγκιστρωμένη στην παράδοση της Γαλλικής Κωμωδίας».²⁵¹ Ο Καστανάκης θεωρεί πως η παράσταση του Καραντινού απέτυχε ολοκληρωτικά και η απουσία της ενότητας ήταν ο κυριότερος από τους παράγοντες που συνετέλεσαν σε αυτό.²⁵² Θεωρεί πως οι ηθοποιοί ενάλλασαν το υποκριτικό τους ύφος και η παράσταση δεν διατήρησε μια αισθητική φόρμα. Γίνεται έτσι εμφανές πως απαραίτητη προϋπόθεση για την προσέγγιση του θεατρικού κειμένου είναι η κατανόηση της συμπεριφοράς των θεατρικών προσώπων, η σταδιακή δημιουργία ομοιογένειας και η εύρεση μιας καθαρής αισθητικής φόρμας. Σε αυτό το πλαίσιο, ο σκηνοθέτης θα έπρεπε, αφού καταστήσει σαφείς τους σκοπούς του ανεβάσματος, να φροντίσει για τη σύνθεση ενός συγκροτημένου θεάματος.

ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ

Καταλήγοντας, και μετά την ανάλυση που πραγματοποιήθηκε στα στοιχεία που ανευρέθηκαν γύρω από τη συζήτηση που αφορά το σοβιετικό θέατρο στα ελληνικά έντυπα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, θα επιχειρηθεί η διατύπωση μιας σειράς σύντομων παρατηρήσεων για την πρόσληψή του στη χώρα μας.

Σε πρώτο βαθμό, θα μπορούσε να σημειώσει κανείς πως, παρά την αρχική επιφυλακτικότητα απέναντι στο σοβιετικό θέατρο, που παρατηρείται κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1920, οι σοβιετικές παραστάσεις κερδίζουν το ενδιαφέρον σημαντικής μερίδας του Τύπου, κυρίως στα τέλη της ίδιας δεκαετίας. Οι επιφυλάξεις αυτές, που σχετίζονται περισσότερο με ζητήματα θεματικού περιεχομένου και επιλογών ρεπερτορίου, θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως επιφυλάξεις απέναντι στο ίδιο το πολιτικό καθεστώς της ΕΣΣΔ. Επομένως, παρά την αρχική θυμηδία απέναντι στις καθεστωτικές παρεμβάσεις στα θεατρικά κείμενα ή στα πρωτόλεια των μπολσεβίκων, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των σοβιετικών παραστάσεων κερδίζουν

²⁴⁹ Στο ίδιο.

²⁵⁰ «Παράσταση αποτυχημένη και στο σύνολο και στις λεπτομέρειες, κατά τη γνώμη μου. Αλλά με ενότητα. Με βαθύτατη ΕΝΟΤΗΤΑ ΑΠΟΤΥΧΙΑΣ» (στο ίδιο).

²⁵¹ Στο ίδιο.

²⁵² «Ανάμεσα στην κίνηση και στον λόγο, στην σκηνογραφία και στα κοστούμια, έβλεπες την πλήρη απουσία κάθε σύνθεσης. Κόσμοι ασυνεννόητοι, υπεράγαν πρωτοβουλιακοί και ξένοι προς αλλήλους. [...] Μια παράσταση ασπόνδυλη. Που σε παγώνει, σε απογοητεύει και δεν ξαίρεις πώς να τη δικαιολογήσεις» (στο ίδιο).

σταδιακά την προσοχή μεγάλης μερίδας ανθρώπων του θεάτρου. Δημιουργούν μια σειρά από θετικές εντυπώσεις στην ευρωπαϊκή θεατρική διανόηση και κατά συνέπεια και σε μια μερίδα της ελληνικής, η οποία βρίσκεται σε επαφή με την ευρωπαϊκή θεατρική κίνηση. Τα επιμέρους εκείνα χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν τις σοβιετικές παραστάσεις σχετίζονται περισσότερο με την ενότητα των ηθοποιών, την ευρηματικότητα σε ό,τι αφορά τον σκηνικό διάκοσμο και τον ισορροπημένο συγκερασμό των λεπτών εκφραστικών μέσων και της τεχνολογίας.

Δεν θα ήταν, λοιπόν, υπερβολή να επισημάνει κανείς, με βάση το δείγμα των άρθρων που μελετήθηκαν στις πρώτες κυρίως ενότητες της παρούσας εργασίας, πως κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1930 το σοβιετικό καθεστώς παύει να παρουσιάζεται ως ένα αυταρχικό καθεστώς που λογοκρίνει θεατρικούς συγγραφείς. Αντίθετα, προβάλλεται ουκ ολίγες φορές ως ένα καθεστώς που φροντίζει ποικιλοτρόπως την προώθηση της καλλιτεχνικής εργασίας, και, ειδικότερα, της εργασίας των σκηνοθετών. Προσφέρεται έτσι το πρότυπο ενός σκηνοθέτη που φέρει, παράλληλα, και ευθύνες διαμόρφωσης πολιτικών συνειδήσεων στο κοινό. Ιδιαίτερα, αν λάβει κανείς υπόψη το πλαίσιο της γενικευμένης κρίσης στο ευρωπαϊκό ρεπερτόριο, αλλά και τη γενικότερη συνθήκη των πολιτικών και –κυρίως– των κοινωνικών ανακατατάξεων στην Ευρώπη. Η τοποθέτηση της Αλ. Αλαφούζου τον Νοέμβριο του 1933 συνοψίζει εξαιρετικά τον απόηχο όλων των παραπάνω:

Οι κατακτήσεις της σοβιετικής θεατρικής τέχνης (με την καθοδήγηση του κομμουνιστικού κόμματος) ξεχωρίζονται ιδιαίτερα πάνω στο φόντο της μεταπολεμικής κατάπτωσης της τέχνης της Δύσης που στερείται ιδεολογικού περιεχόμενου, και μαζί με τη καταστροφική κατάρρευση της υλικής βάσης των θεάτρων.²⁵³

Αντίστοιχα, για την Ελλάδα των αρχών της δεκαετίας του 1930 η κρίση στο ευρωπαϊκό ρεπερτόριο και τα ιδεολογικά αδιέξοδα που εμφανίζονται στο δυτικό θέατρο συνεπάγονται μια φανερή έλλειψη σε ό,τι αφορά την αναζήτηση θεατρικού προτύπου. Υπό αυτό το πρίσμα, πραγματοποιείται μια στροφή προς το σοβιετικό θέατρο και, κυρίως, προς τις σοβιετικές παραστάσεις, στο πλαίσιο της αναζήτησης ενός θεατρικού προτύπου που να εφαρμόζεται στα καθ' ημάς. Στα μέσα της ίδιας δεκαετίας γίνεται αντιληπτή και η ανάγκη που εκφράζεται από ένα μέρος της ελληνικής διανόησης για την αναζήτηση ενός λαϊκού θεάτρου. Ενός θεάτρου, δηλαδή, που πραγματοποιείται με γνώμονα την ψυχαγωγία και τη διανοητική καλλιέργεια των μεγάλων λαϊκών στρωμάτων, που αποτελούν το κοινό.

Γι' αυτόν τον λόγο, μεμονωμένες περιπτώσεις, όπως αυτή του Φώτου Πολίτη και της μεταστροφής της άποψής του αναφορικά με το θέατρο του Μεγερχόλντ, μπορεί

²⁵³ Αλ. Αλαφούζου, «Το Σοβιετικό Θέατρο», σ. 341.

να μην αποτελούν αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της συνολικής ελληνικής πρόσληψης, σαφέστατα, όμως, φανερώνουν μια τάση αναζήτησης ενός λαϊκού θεάτρου που απηχεί περισσότερο τη δημιουργική αξιοποίηση της εγχώριας θεατρικής παράδοσης. Αυτού του είδους το θέατρο φαίνεται να συγκλίνει σε μεγάλο βαθμό με τις προσπάθειες των σοβιετικών σκηνοθετών· αφού πολλές φορές ερμηνεύεται ως δείγμα μιας τέχνης χειραφετημένης από τις ευρωπαϊκές επιρροές, που οδήγησαν σε καλλιτεχνικά αδιέξοδα τα προηγούμενα χρόνια.

Με βάση όλα τα παραπάνω προκύπτει ένα επιπλέον ζήτημα, που δεν θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητο και αφορά την εμφανή διάσταση ανάμεσα στο ελληνικό και το σοβιετικό θέατρο. Όπως έχει αναφερθεί πολλές φορές στην παρούσα εργασία, στο πρώτο υπερισχύει η παράδοση της επικράτησης του θεατρικού κειμένου, ενώ στο δεύτερο η θεατρική παράσταση τοποθετείται στο επίκεντρο. Η μελέτη του σοβιετικού θεάτρου, και ιδιαίτερα των σοβιετικών παραστάσεων, που πραγματοποιείται στην Ελλάδα των αρχών του 1930 συμβάλλει στην ανάδειξη της πρωτοποριακής διάστασης της εργασίας των σκηνοθετών και των σκηνογράφων της Σοβιετικής Ένωσης, η οποία συνιστά μια νέα αισθητική πρόταση. Έρχονται έτσι στην επιφάνεια ζητήματα που συμβάλλουν σημαντικά στην εγχώρια συζήτηση γύρω από την ενότητα των ηθοποιών ως αποτέλεσμα της ομαδικής φόρμας παράστασης, το σύνολο των σκηνογραφικών καινοτομιών, την εισαγωγή τεχνικών αρχιτεκτονικής στη θεατρική σκηνή, την καθαρή φόρμα και την καθιέρωση υποκριτικών τεχνικών που τείνουν προς την ενίσχυση της θεατρικότητας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ²⁵⁴

Εφημερίδες

Πολίτης Φώτος, «Εντυπώσεις και κρίσεις. Το θέατρον εν Ρωσία», εφ. *Χώρα*, 22 Νοεμβρίου 1923.

_____, «Το Μπολσεβίκικον θέατρον», εφ. *Η Χώρα*, 24 Νοεμβρίου 1923.

Κ. Π., «Το σύγχρονον Ρωσικό θέατρον», εφ. *Δημοκρατία*, 14 Μαρτίου 1925.

Θρύλος Άλκης [Ουράνη Ελένη], «Το Εβραϊκόν θέατρον», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Αυγούστου 1926.

[Ανυπόγραφο], «Εις την Σοβιετικήν Ρωσίαν. Το θέατρον και η επανάστασις. Συνδυασμός του τερπνού μετά του ωφελίμου. Πόλεμος κατά του θρησκευτικού πνεύματος. Η κομμουνιστική προπαγάνδα. Τι έπαθε ο Λοέγκριν του Βάγγνερ», εφ. *Αθηναϊκή*, 6 Οκτωβρίου 1926.

Παράσχος Κλέων, «Αι προσεχείς εορταί των Δελφών», εφ. *Πατρίς*, 4 Νοεμβρίου 1928.

[Ανυπόγραφο], «Πέτρος ο πρώτος», εφ. *Εστία*, 24 Μαρτίου 1930.

[Ανυπόγραφο], «Θεατρικοί επαναστάτες. Ο σκηνοθέτης Τάιρωφ και το φουτουριστικόν θέατρόν του», εφ. *Πρωία*, 10 Απριλίου 1930.

²⁵⁴ Για τη βιβλιογραφική καταγραφή των πρωτογενών πηγών που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα μελέτη προτιμήθηκε η χρήση της χρονολογικής σειράς, αντί της αλφαβητικής παράθεσης.

- Πολίτης Φώτος, «Ο Καραγκιόζης, το κοινόν του και ο θεατρικός του ρυθμός», εφ. *Πρωία*, 15 Ιουλίου 1931.
- _____, «Το Ρωσικό Θέατρο. Ο Μάγερχολντ και οι ιδέες του», εφ. *Πρωία*, 24 Ιουνίου 1931.
- [Ανυπόγραφο], «Το θέατρο εις την Μόσχαν. Ο σκηνοθέτης απόλυτος άρχων», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 3 Ιουλίου 1933.
- [Ανυπόγραφο], «Τέχνη και προπαγάνδα. Το σύγχρονον Ρωσικόν θέατρον. Μια συνέντευξις με τον διάσημον σκηνοθέτην Μέγιερχολντ», εφ. *Πρωία*, 24 Αυγούστου 1933.
- [Ανυπόγραφο], «Η κ. Κυβέλη εκλήθη εις την Μόσχαν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 30 Αυγούστου 1935.
- [Ανυπόγραφο], «Το Φεστιβάλ της Μόσχας», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 2 Αυγούστου 1936.
- [Ανυπόγραφο], «Το σύγχρονον ρωσικό θέατρο», εφ. *Η Βραδυνή*, 20 Αυγούστου 1940.
- Σάβας Λ. [Σεβαστίκογλου Γιώργος], «Θέατρο Εθνικό. Ν. Γκόγκολ 'Ο επιθεωρητής'», εφ. *Ριζοσπάστης*, 25 Ιουλίου 1945.

Περιοδικά

- Mistislavsky Sergei, «Γύρω από το Ρωσικό θέατρο», *Νέοι Βωμοί*, τμ. 1 (Φλεβάρης 1924), σ. 51-55.
- Καζαντζάκης Νίκος, «Το θέατρο στη Σοβιετική Ρουσία», *Φιλότεχνος Βόλου*, τχ. 8-9 (Μάρτιος-Απρίλιος 1927), σ. 239-240.
- Τσουγκος Δ. Γ., «Αι παραστάσεις του Μάγιερχολντ», *Πειθαρχία*, τχ. 39 (13 Ιουλίου 1930).
- _____, «Το σύγχρονον ρωσικόν θέατρον», *Εργασία*, τχ. 90 (19 Σεπτεμβρίου 1931), σ. 1001.
- Κλαδευτής Τ. [Μουζενίδης Τ.], «Για το εργατικό θέατρο», *Πρωτοπόροι*, τχ. 10 (Νοέμβρης 1931), σ. 437-438.
- Αλαφούζου Αλ. [Αλεξάνδρα], «Το Σοβιετικό θέατρο», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 11 (Νοέμβρης 1933).
- [Ανυπόγραφο], «Ο σκηνοθέτης Αλέξανδρος Ταΰρωφ», *Ελληνικόν θέατρον*, τχ. 180 (8 Απριλίου 1934).
- Piscator Erwin, «Το Σοβιετικό θέατρο», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 8 (Αύγουστος 1934), σ. 305-307.
- Σαραντίδη Αθηνά, «Η τέχνη της σκηνογραφίας στη σύγχρονη Ρωσία», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τμ. 1, τχ. 19 (18 Αυγούστου 1935).
- [Ανυπόγραφο], «Το εφετεινό θεατρικό φεστιβάλ», *Θεατρική Τέχνη*, τμ. 1, τχ. 1 (15 Οκτωβρίου 1935) και τχ. 2 (30 Οκτωβρίου 1935).
- Moussinac Leon, «Γιατί επαίξαμε Labiche», *Θεατρική Τέχνη*, τμ. 1, τχ. 1 (15 Οκτωβρίου 1935).
- [Meyergold Vsevolod], «Το θέατρο του Μεγιερχόλντ. Οδηγίες και προσανατολισμοί», *Θεατρική Τέχνη*, τμ. 1, τχ. 2 (1 Νοεμβρίου 1935).
- Κομισαριέφσκι Θ., «Σκηνογραφίες και κουστούμια στην Ευρώπη», *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 7 (1 Ιανουαρίου 1936).
- Κωτσόπουλος Θάνος, «Η κρίση του ρεπερτορίου στο παγκόσμιο θέατρο», *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 7 (25 Ιανουαρίου 1936).
- Καστανάκης Θράσος, «Ο επιθεωρητής του Γκόγκολ στο Εθνικό θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 12 (27 Ιουλίου 1945).
- Αθανασιάδης-Νόβας Θεμιστοκλής, «Τα θέατρα της Μόσχας», *Νέα Εστία*, τμ. 62, τχ. 728 (1 Νοεμβρίου 1957), σ. 1593-1600.

Ημερολόγιο

- Κουνελάκης Μ., «Το λαϊκό θέατρο εν Ρωσία», στο: *Το ελληνικόν Έτος 1929*, ημερολόγιο, σ. 231-234.

ΜΕΛΕΤΕΣ

- Abensour Gérard, «Art et politique: La tournée du théâtre Meyerhold à Paris en 1930», στο: *Cahiers du monde russe et soviétique*, τμ. 17, τχ. 2-3 (Avril-Septembre 1976), σ. 213-248.
- Βασιλείου Αρετή, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
- Braun Edward, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, Methuen, Λονδίνο 1988.
- Bulchevskaia Elizaveta A., «Sources for the Study of the Russian Emigration to Italy», διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Αγίας Πετρούπολης 2017.
- [https://www.researchgate.net/publication/320208532_Sources_for_the_study_of_the_Russian_emigration_to_Italy/citation/download (27.1.2020)].
- Carter Huntley, *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*, Chapman and Dodd, Λονδίνο 1924.
- Γκρέν Καμίλα, *Η Ρωσική Πρωτοπορία*, Υποδομή, Αθήνα 1987.

- Clark Katerina, *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*, Harvard University Press, Cambridge Mass. (Μασαχουσέτη) 1996.
- Clurman Harold, «Conversation with Two Masters», *Theatre Arts Monthly* (Νέα Υόρκη), τμ. 19, τχ. 11 (Νοέμβριος 1935), σ. 874.
- Γλυτζουρή Αντώνης, «Ο Νικολάι Εβρέινωφ και η πρόσληψη του 'θεατρinισμού' στο νεοελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ο αιώνα. Πρακτικά Α' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2002, σ. 289-299.
- _____, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014.
- _____, «Ο Φώτος Πολίτης, ο Καραγκιόζης και η απειλή της θεατρικότητας», στο: Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015.
- Doctor Jennifer [Jennifer Ruth], *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922-1936: Shaping a Nation's Tastes*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Gourfinkel Nina, *Théâtre russe contemporain*, Éditions Albert, Παρίσι 1930.
- Καζαντζάκης Νίκος και Παντελής Πρεβελάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη. Και σαράντα άλλα Αυτόγραφα εκδιδόμενα με Σχόλια, ένα Σχεδιάσμα Εσωτερικής Βιογραφίας και τη Χρονογραφία του Βίου του Ν. Καζαντζάκη από τον Π. Πρεβελάκη*, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα 1984.
- Κυριακός Κωνσταντίνος, *Ρωσικό θέατρο και ελληνική σκηνή. Η πρόσληψη της ρωσικής, σοβιετικής και μετασοβιετικής δραματουργίας: Οι παραστάσεις*, Αιγόκερως, Αθήνα 2012.
- Law Alma H., «Hamlet at the Vakhtangov», *The Drama Review*, τμ. 21, τχ. 4 (Δεκέμβριος 1977), σ. 100-110. Leach Robert, *Revolutionary Theatre*, Routledge, Λονδίνο 1994.
- Ledkovsky Marina, Charlotte Rosenthal και Mary Zirin (επιμ.), *Dictionary of Russian Woman Writers*, Greenwood Press, Westport, CT 1994.
- Marcadé Valentine και Jean-Claude Marcadé, «Des lumières du soleil aux lumières du théâtre: Georges Yakoulov», *Cahiers du Monde Russe*, τμ. 13, τχ. 1 (Ιανουάριος-Μάρτιος 1972).
- Meyerhold Vsevolod, «De l'idéologie et de la technologie au théâtre», *Le Théâtre international. Revue du théâtre, de la musique, du cinéma et de la danse*, τχ. 2 (1934).
- Morisson S. A, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, University of California Press, Oakland 2019.
- Patouillet Jules, «L'histoire du théâtre russe: Essai de bibliographie critique», *Revue des Études Slaves*, τμ. 2, τχ. 1-2 (1922), σ. 125-146.
- Posner Dussia N., *The Director's Prism: E. T. A. Hoffmann and the Russian Theatrical Avant-Garde*, Northwestern University Press, Evanston 2016.
- Siegelbaum L. H., *Soviet State and Society between Revolutions, 1918-1929*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Théâtre moderne du G.R. 27 du CNRS, *Le théâtre d'agit prop de 1917 à 1932*, στο: Dennis Bablet (επιμ.), *Théâtre années 20*, τμ. 1, La Cité, L'Age d'Homme, Λωζάνη 1977, σ. 126-127.
- Warral Nick, *Modernism to Realism on the Soviet Stage*, Cambridge University Press, Cambridge (Cambridgeshire) και Νέα Υόρκη 1989.
- Zolotnitsky David, *Sergei Radlov: The Shakespearian Fate of a Soviet Directory*, Harwood Academic Publishers, Νέα Υόρκη 1995.